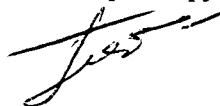


На правах рукописи



ТАЗЕТДИНОВА РУФИНА РИНАТОВНА

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН В БЫТИИ КУЛЬТУРЫ

Специальность 24.00.01 — Теория и история культуры

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора философских наук**



005546740

Казань

2013

Работа выполнена на кафедре философии и культурологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Казанский государственный университет культуры и искусств».

Научный консультант — *Меньчиков Геннадий Павлович*,
доктор философских наук, профессор
кафедры философии и культурологии
ФГБОУ ВПО «Казанский государственный
университет культуры и искусств»

Официальные оппоненты — *Шайхитдинова Светлана Каимовна*,
доктор философских наук, профессор,
зав. кафедрой журналистики Казанского
(Приволжского) федерального
университета;
Шкалина Галина Евгеньевна,
доктор культурологии, профессор,
зав. кафедрой культуры и искусств
ГОУ ВПО «Марийский государственный
университет» (г. Йошкар-Ола);
Яковлева Елена Людвиговна,
доктор философских наук, доцент,
зав. кафедрой философии Института
экономики, управления и права (г. Казань)

Ведущая организация — Мордовский государственный университет
им. Н.П.Огарёва

Защита состоится 19 ноября 2013 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д. 210.005.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук при Федеральном государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Казанский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 420059, г. Казань, Оренбургский тракт, 3, ауд. 302.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в научной библиотеке Казанского государственного университета культуры и искусств.

Автореферат разослан « 18 » октября 2013 г.

Электронная версия автореферата размещена 18 октября 2013 г. на официальном сайте Казанского государственного университета культуры и искусств. Режим доступа: [http:// www.kasguki.ru](http://www.kasguki.ru)

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат философских наук, доцент



Р.К.Бажанова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В культуре, несмотря на дискретность бытия, обнаруживается своеобразная константа — театральность. Она является одной из инклюзивных структурно-сущностных характеристик культуры, ее атрибутивным свойством, отражая специфику существования всего разнообразия культурных реалий. Данное обстоятельство заставляет рассматривать театральность как феномен культуры и ее бытия и обуславливает потребность его философско-культурологического осмысления. Однако при этом в теории философии и культуры перспективного и всеохватывающего направления, удовлетворяющего такую потребность, сегодня не существует. В данных условиях исследование феномена театральности в качестве собирательно-доминантного компонента культуры, определение его теоретико-философских оснований представляется важной научной задачей.

Ориентация на теоретическое осмысление театральности в существующих философско-культурологических исследованиях весьма разнолика и носит характер своеобразного «прикосновения» к проблеме. В этом многообразии, в первую очередь, выделяются работы, связанные с исследованиями творчества личности в искусстве (Т.Адорно, П.Брук, Н.Евреинов, К.Станиславский). В том же русле лежит осмысление художественной культуры как «культурного текста» (Ж.Деррида, А.Б.Красноглазов, А.Я.Флиер). К этой же группе можно отнести философские и психоаналитические исследования особенностей различных видов творчества и связанных с ним феноменов игры и артистизма (Ю.И.Лотман, Ф.Ницше, Б.Успенский, З.Фрейд, Й.Хейзинга, К.Г.Юнг). Театральность чаще всего оказывалась объектом исследования искусствоведения и эстетики, а специальные труды, в которых бы напрямую обсуждались философско-культурологические проблемы ее как феномена в бытии культуры, отсутствуют.

Таким образом, актуальность темы определяется:

- необходимостью формирования целостного направления исследования театральности, ее статуса и видов;
- неполнотой существующего научного базиса, которая не позволяет делать обоснованные философско-культурологические обобщения при исследовании феномена театральности;
- очевидной недостаточностью аналитики элементарно-структурного содержания феномена театральности;
- необходимостью обозначения теоретико-философских оснований концепции театральности;
- своеобразием предметного поля исследования — артистизма и игры;
- воспроизводством философской рефлексии театральности во вне-театральном мире.

Единственным надежным основанием, которое позволило бы говорить об удовлетворительности дефиниции театральности, ее параметрах и признаках, а

также попытках теоретической разработки концепции, было бы преодоление типологической разноликости определений. Как абстракция, вбирающая в себя хотя бы минимум свойств подобных определений, она замыкается на культуре, которая, в свою очередь, обнаруживается в полярных оценках. Ввиду того, что эти оценки в равной степени являются справедливыми, логичным представляется выход на комплексное исследование театральности как феномена культуры и ее бытия.

Степень разработанности проблемы. Отдельные темы исследования феномена театральности в бытии культуры описаны в отечественных и зарубежных источниках. Так, наиболее исследованным вопросом можно назвать игру с ее природной противоречивостью и неоднородностью. Начало изучению игровой проблематики положено во второй половине XVIII в. в трудах И.Канта и Ф.Шиллера. Вопросы типологии игр разрабатывали М.Бахтин, Ж.Бодрийяр, Э.Берн, Х.Г.Гадамер, К.Исупов, Р.Кайуа, Э.Финк, Й.Хейзинга, М.Хайдеггер и др. Обращение к феномену артистизма произошло позже: на рубеже XIX—XX вв. появились философские исследования соотношенности артистизма с феноменами игры. Количество современных отечественных публикаций по этой проблематике невелико (монографии Р.Бажановой, А.Висловой, О.Кривцуна, Ю.Лотмана, С.Лишаева, статьи В.Кантора, К.Разлогова).

Но существующие работы не заполняют лакуны в понимании феномена театральности и его бытия в культуре. Это явление чаще оказывалось объектом интереса эстетики и искусствоведения, в рамках которых театральность понималась как совокупность сущностных характеристик театрального действия. Как правило, трактуя категорию театральности, отталкиваются от бартовской работы «Театр Бодлера», где она определяется как «театр минус текст». Это восприняли французские семиологи (М.Корвен, П.Пави, А.Юберсфельд) и распространили на вне-театральные тексты. Антропологический аспект феномена как один из возможных инструментов в толковании еврейновских представлений об игре и перевоплощениях присутствует в трудах В.Иванова, Й.Хейзинги, Р.Кайуа. Культурологическое понимание театральности фиксируется в интерпретациях Ю.М.Лотмана, уделявшего большое внимание выявлению элементов театральности в повседневной бытовой культуре людей, их образе жизни и стиле поведения.

В зарубежной литературе к философско-культурологическим аспектам театральности обращаются чаще, чем в отечественной. Среди наиболее известных авторов, работавших в этой области, А.Adamov, W.Th.Adorno, K.K.Gambell, L.Golden, G.Klaus, A.S.Kripke, J.Lear, J.D.Nasio, M.C.Nussbaum, E.Piscator, L.A.Post, G.Vlastos.

Однако в философско-культурологических работах исследование феномена театральности ярко не выражено, существуя гетерогенно. Здесь можно выделить:

- историко-философский аспект явления игры и артистизма (Т.А.Апинян, И.Берлянд, Э.Берн, Дж.Брунер, А.В.Вислова, А.Ф.Лосев, Ю.А.Левада, Дж.Мак-Кинси, Н.И.Петров, Л.Т.Ретюнских);

- элементы лингвистической, структурно-семиотической аналитики явления театральности (С.А.Азаренко, П.Бурдые, А.В.Македонов, И.П.Ильин, Н.А.Хренов, К.С.Пигров, В.Н.Топоров, Б.А.Успенский);

- экзистенциальный аспект в театральности произведений культуры и искусства (К.Аймермахер, Р.Барт, Э.Берн, Ж.П.Сартр, Л.Столович, Э.Финк, У.Эко, С.Эйзенштейн);

- социальный аспект театральности как элемента социального пространства и особой формы коммуникативности (О.Кордобовский, В.Кутырев, Р.Коллинз, А.Стризое, В.Б.Устьянцев, А.Ф.Филиппов).

Выявление значения, свойств и связи театральности с философским измерением искусства редуцируется до обращения к феномену артистизма в трудах Р.К.Бажановой, О.А.Кривцуна, С.А.Лишаева.

Признаки театральности определяются: художественной рефлексией как формой познания (В.А.Лекторский, В.Н.Порус, В.С.Степин); логико-методологическим аспектом эстетического (М.С.Каган, Н.Б.Маньковская, А.В.Пустовит, А.Я.Флиер, М.Эпштейн); символично-семиотическим ракурсом (Р.Барт, Ж.К.Бодрийяр, В.В.Бычков, Ж.Деррида, Ю.М.Лотман, А.Ф.Лосев, С.С.Михлина, В.Руднев); явлением пространственно-временного континуума (М.Бахтин, К.Возгивцева, М.К.Мамардашвили, Н.П.Никитина, Т.А.Пасто); литературно-философскими текстами (Ж.Бодрийяр, Т.В.Васильева, М.Л.Гаспаров, Л.Кэррол, Ф.Ницше); междисциплинарным синтезом философско-культурологических и искусствоведческих исследований (Ю.Н.Давыдов, Ю.А.Левада, Г.Либшер, Л.Д.Любимов, В.М.Межуев, А.П.Огурцов, Х.Ортега-и-Гассет, В.Н.Порус, К.Р.Поппер).

Анализ существующих работ позволяет утверждать, что при наличии довольно широкого круга исследований, проблематика которых соприкасается с заявленной нами темой, феномен театральности в бытии культуры остается во многом неясным. Главное заключается в том, что отсутствует философско-культурологическое представление театральности как сложного атрибутивного признака культуры, проявляющегося в феноменах игры и артистизма. При всей значимости рассмотрения отдельных моделей понимания эстетико-игрового аспекта культуры следует признать отсутствие на сегодня возможности объяснить сам факт (событие) той или иной деятельности в процессе человеческого бытия. Иными словами, потребность объяснения бытия культуры трансформируется философской рефлексией театральности в онтологическую классификацию ее видов и признаков, процессуальные связи между игрой и артистизмом, уяснение их философской природы в смысловой сфере культуры. В контексте философского осмысления театральность иллюстрирует также и *гносеологию* взглядов субъекта, сознательно либо спонтанно-неосознаваемо имитирующего «представление», полагая социум адекватным своему мироощущению. Следовательно, театральность в

бытия культуры — это всегда *мнение* субъекта, *позиция* его мироотношения в экзистенции вот-бытия. Именно поэтому существует необходимость в разработке проблемы театральности в теоретико-философском ключе.

Исходя из актуальности и степени разработанности темы, **проблема исследования** заключается в недостаточности знаний, позволяющих сформировать целостное представление о театральности как феномене в бытии культуры, в противоречии между осмыслением театральности в рамках искусствоведческого либо социально-экзистенциального подходов.

Отсюда вытекает **гипотеза** о необходимости разработки концепции театральности и конструирования на ее основе надежной и объективной модели театральности как феномена.

Объектом исследования выступает театральность как феномен в бытии культуры, а **предметом** изучения — образование принципиально нового предметного культурного пространства внутри феномена театральности.

Цель диссертационного исследования заключается в концептуальном осмыслении театральности как специфического феномена в бытии культуры. Отсюда вытекают **задачи**, решение которых необходимо для достижения поставленной цели:

- рассмотреть онтологию и эволюцию театральности, начиная с воззрений античных мыслителей до превращения ее в смысловую сферу бытия культуры;
- определить логико-концептуальную модель феномена театральности;
- квалифицировать базовые элементы структуры концептуальной модели в редуцированной и развернутой форме формулы театральности;
- исследовать природу основных видов театральности в философско-культурологическом контексте с расшифровкой блок-схем в модели феномена;
- выявить и концептуализировать теоретические основания театральности через статус ее феномена в бытии культуры.

Методологические основания исследования определены спецификой анализируемого явления. Нами применен междисциплинарный подход и подход философско-культурологического конструирования.

Междисциплинарный подход при исследовании феномена театральности проявляется в использовании источниковедческого и герменевтического анализа, а также феноменологического и диалектического методов при описании структуры амбивалентных элементов театральности. Философско-культурологическое конструирование театральности осуществляется в рамках художественно-образного мышления как своеобразного моделирования театральности в бытии культуры. Данный подход воплощается в процессе построения и изучения феномена театральности как знаковой конструкции, включающей игру и артистизм. При создании концептуального конструкта театральности мы обращались к элементам феноменологической и герменевтической методологии в работах Э.Гуссерля и Х.-Г.Гадамера. Признавая моделирование способом исследования, логично заключить, что построение и

изучение театральности в знаковой форме позволяет хранить и расширять знания о ней как оригинале. В алгоритме конструирования смыслов мы опираемся на принципы структурного и сравнительного анализа, метод интерпретации. Так, для уяснения разноплановости в переводах и толкованиях определения трагедии в «Поэтике» Аристотеля во взглядах на катарсис тексты интерпретировались с позиций традиционного историко-филологического метода в послеантической критике. Фрагментарно сохранившиеся образцы творчества Парменида анализируются способом аксиоматических допущений, принимающих два несовместимых положения («не-сущее мыслимо» и «не-сущее не мыслимо»), что инициировало обращение к разработкам различных линий логики-философской аргументации.

Теоретическую основу настоящей работы определяет эвристическое направление конструирования модели театральности, ее признаков и видов, раскрывающих сферу сложных закономерностей общеструктурных и функциональных свойств как феномена в бытии культуры. Все это определило методологическую направленность диссертационного исследования, в котором важное значение приобрели элементы аналитики, иллюстрации, схемы, выдержки из первоисточников, существующих в парадигме, совмещающей воедино философию, логику, искусство, литературно-художественные ориентиры по основным положениям работы. Признание бытия культуры «бытием с человеческим лицом»¹ выступает базовой посылкой анализа феномена театральности с позиций, устанавливающих порядок связей и способность составных частей модели отражать в концепции театральности ее объясняющую и предписывающую возможность.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем:

- предлагается рассматривать театральность как целостную, неразрозненную предметную область философии культуры;
- впервые предпринята попытка разработать концептуальные основы театральности как феномена в бытии культуры;
- обосновано, что театральность обладает целостной морфологией, в качестве основных базовых элементов которой выступают артистизм и игра (в театральности эти элементы имеют строго обязательный характер);
- выявлено, что театральность как способ бытия игрового мира и артистизма связана с распределением их смысла, обеспечивающего единство многообразия культур;
- теоретически обосновано, что как структурные элементы множества артистизм и игра могут существовать отдельно друг от друга, но это существование исключено вне театральности;
- обозначена специфика концептуального конструкта, состоящая в его способности представлять динамику внутренне взаимосвязанных, но несовпадающих компонентов артистизма и игры;

¹ Кутырев В.А. Апология человеческого (предпосылки и контуры консервативного философствования) // Вопросы философии. 2003. № 1. С. 75.

- установлено, что театральность есть сложный феномен, морфология которого изначально задана прагматическим отношением субъекта к тому, что находится за его пределами. Учет нефиксированных компонентов театральности позволяет более четко выявить исходную модель для всех ее видов и форм;

- сделан вывод, что театральность как феномен бытия культуры, задавая символичность, является модусом действия, а не только средством передачи информации, проявляющимся в каждом виде театральности по-разному;

- определено, что правомерно говорить о полисемии трактовок театральности и ее видов, поскольку она генерирует разнообразные культурные формы бытия;

- исследование философско-культурологической природы феномена театральности выявило латентные аспекты свойств культуры;

- установлена роль театральности как средства в развертывании конфигураций скрытых смыслов в художественной культуре, подсказываемых бинером;

- обозначены теоретико-философские аспекты общей концепции театральности, связанные не только с морфологией феномена, но и ее понятийно-терминологическим аппаратом.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Театральность как феномен в бытии культуры мыслится ее атрибутивным признаком и определяется как способ бытия игрового мира и артистизма. Наиболее полно и адекватно культурно-философский смысл театральности отражается в искусстве как части культуры.

2. В открытости иному — внетеатральному миру — театральность обнаруживается эксплицитным использованием специфической метафорики, которая может выступить результатом произвольной художественно-философской рефлексии, либо отсылкой к различным источникам (от философских трудов до театральных теорий и произведений философов-постмодернистов).

3. Философско-культурологический аспект эмпирического бытия театральности растворен в артистическо-игровой деятельности. Выделение видов театральности и их характеристик позволяет выявить своеобразный контур (каркас) смысловой структуры общеединой природы теоретико-концептуального конструкта театральности, состоящего из обязательных элементов артистизма и игры.

4. Будучи одним из существенных атрибутов культуры, театральность как феномен ее бытия представляет собой уникальную форму человеческой игровой бытийности и артистической способности человека присутствовать в ней. Это потребовало концептуального оформления театральности, в рамках которого можно утверждать:

а) театральность имеет отношение не к объективной реальности, а к человеческому опыту, называемому культурой, поэтому театральность как

особый атрибут, феномен культуры в ее бытии есть некоторая часть человеческого опыта;

б) гипотезы, концепции и теории в культуросотворяющем бытии представляют собой конденсат человеческого опыта, в котором концепция театральности обязательна по определению;

в) театральность не объясняет реальность. Целью построения гипотез и теоретических схем является систематизация части человеческого опыта, т.е. культуры;

г) концепция театральности, суть которой заключается в оптимальной форме представления (структурирования) научных знаний, не открывается, а создается и может быть отслежена буквально во всех видах человеческой деятельности.

5. Нетривиальное исследование взаимосвязи игры — деятельности — артистизма предполагает подтверждение/неподтверждение идеи признания какой-либо роли спекуляции и экспериментов в общественно-историческом процессе. Философско-культурологическое обоснование театральности как феномена в бытии культуры позволит отказаться от имплицитной (незрелой), а значит, и неконтролируемой догматики пренебрежительного отношения к ней.

6. Феномен театральности, включающий понятия ненаблюдаемых объектов (игры и артистизма), которые не имеют физического содержания и фиксируются определениями в значении символов, рассматривается трансэмпирическим (не относящимся к реальности) средством осмысления взаимоотношений философии и культуры.

7. Осмысление театральности как феномена в бытии культуры рассматривается в хронологической парадигме иллюстративного материала, определяющего ее онтологию, статус, виды и своеобразие их природы. В контексте диссертационного исследования актуализируется феномен взаимопроникновения театральности в смысловую сферу культуры, интегрирующей в категориальную оппозицию «Я-Другой» авторскую аналитику артистизма, театрализации (деятельности) и игры.

8. Философско-культурологическая природа театральности как концепции нивелирует противоречия дискурса «артистизм—деятельность—игра», превращая феномен театральности в универсальное явление и понятие, олицетворяющее синтез метафизики, семиотики, образности, эстетики.

9. Феномен театральности обусловлен «вечностью» человеческой природы, всенаходимостью его проекций в аксиологических ориентирах любого вида творческой деятельности.

Теоретическая и практическая значимость полученных результатов. Осмысление философско-культурологической природы феномена театральности с позиций концепции, обращенной к взаимосвязанным, но не совпадающим элементам, артистизму и игре, восполняет пробел в проблемном поле исследований по теории и истории культуры, позволяет адекватно оценить место, роль и значение театральности. В исследовании осуществлен ее философско-

культурологический анализ, который, учитывая атрибутику интерпретаций видов и признаков театральности, с одной стороны, значительно расширяет представления о ней как категории культуры, с другой — позволяет раскрыть малоизученные или вовсе неизученные аспекты.

Сформулированные в исследовании теоретико-философские основания общей концепции театральности являются вкладом в разработку теории культуры, открывают новые возможности для ее синтетического осмысления как целого.

Разработанная концепция создает возможность для понимания исторических и мировоззренческих оснований культуры. Она обуславливает необходимость философско-культурологических модификаций оптимума, названного театральностью. Кроме того, результаты исследования могут быть применены при подготовке и чтении вузовских курсов по истории и теории культуры и философско-культурологических дисциплин.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертационное исследование соответствует пунктам паспорта научной специальности 24.00.01 — «Теория и история культуры»: «2.1. Философия или теория культуры как специфический вид знания о культуре. 2.9. Становление теории культуры».

Апробация исследования осуществлялась на протяжении нескольких лет и велась по широкому спектру театроведческих аспектов философии культуры и искусства. Проблемы театральности как феномена в бытии культуры рассматривались при чтении курса по истории и теории зарубежного театра в Казанском государственном университете культуры и искусств (КазГУКИ). Материалы диссертации использовались при создании четырех учебных пособий. Основные положения и выводы исследования обсуждались на кафедре философии и культурологии КазГУКИ.

Концептуальное оформление основных позиции исследования получили в трех монографиях, четырнадцати статьях, опубликованных в периодических изданиях, рекомендуемых ВАК РФ, и других изданиях. Результаты исследования докладывались на конференциях различного уровня: *всероссийских* — «Карим Тинчурин и татарское искусство» (Казань, 2007), «Проблемы самоорганизации в сфере культуры и искусств» (Белгород, 2009), «46-е Евсевьевские чтения» (Саранск, 2010), «Актуальные проблемы российской философии» (Пермь, 2011); *постоянно действующей Всероссийской междисциплинарной научной конференции с международным участием* «Глобализация. Глобалистика. Потенциалы и перспективы России в глобальном мире. Тринадцатые Вавиловские чтения» (Июшкар-Ола, 2009); *международных* — «А.П.Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения» (Ростов-на-Дону, 2009), «Современная российская и немецкая драма и театр» (Казань, 2010), «Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве» (Москва, 2009), «Философия в современном мире» (Таганрог, 2012), «Общество, культура, личность. Актуальные проблемы социально-гуманитарного знания» (Пенза, 2012); *меж-*

дународных заочных научно-практических конференциях — «Вопросы социологии, истории, политологии и философии» (Новосибирск, 2012), «Тюрко-славянский диалог культур и цивилизаций: история и современность» (Международный научный конгресс, посвященный 40-летию Казанского государственного университета культуры и искусств, Казань, 2009).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех частей, включающих пять глав и четырнадцать параграфов, заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность темы диссертационного исследования, отражается его проблематика, степень разработанности вопроса, формулируются цели и задачи, излагается методологическая основа исследования, обобщаются основные предикаты, которые в разное время формировались в сфере научных представлений о театральности, обосновывается научная новизна работы, формулируются положения, выносимые на защиту, описывается структура работы.

Часть I «Начала театральности: проблема определения и истоки бытия» включает две главы.

В *главе I «Театральность в смысловой сфере бытия культуры»* выявляются особенности явления театральности (параметры ее определения и виды, бытийность феномена и необходимость онтологического анализа, философско-теоретические основания концепции).

В *первом параграфе «Поиск подходов к типологическому определению феномена театральности»* предпринята попытка изучить театральность как явление, растворенное в контексте любой локальной культуры. Театральность выступает общезначимым амплуа смысла культуры, впитавшим в себя творческую доминанту любого из ее элементов. Она не только и не столько культурная универсалия, сколько феномен, несущий в себе *возможность существования* явлениям, нормам, ценностям, правилам, традициям, свойствам, которые присущи всем культурам, независимо от географического ареала, исторического времени и социального устройства. В связи с этим театральность признается общим атрибутом каждого из элементов культуры, позволяющим говорить о ней как о свойстве культуры в целом.

Слово «театральность» восходит к топике метафорических наименований, отличающихся общим признаком между прямым и переносным значением слова. По П.Пави, ссылавшегося на А.Арто, это понятие сформировано «по типу оппозиций», противопоставляя себя литературе, «письменным средствам» и фабульной логике². Данное обстоятельство послужило основа-

² Пави П. Словарь театра: пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С.365.

нием бартовского высказывания о театральности как о «театре минус текст», существующей в «восприятии чувственных приемов, жестов, тонов, дистанций, субстанций, света, какое наводняет текст избытком его внешнего языка»³. Термин «театральность» закрепляет *переносный* смысл употребления слова «театральный», который в редакции С.И.Ожегова⁴ значит как «неестественный, показной, рассчитанный на внешний эффект». Поскольку театральность определяется в зависимости от конкретного вида человеческой деятельности, то каждое отдельное ее проявление оказывается функционально противопоставленным, что потребовало более широкого родового понятия театральности, включающего в себя все возможные смысловые различия и оттенки. Возникает проблема определения *Открытого типа* театральности, текста, пластичного внутри и гибкого снаружи, позволяющего «осуществлять себя в виде многих различных реализаций (tokens)»⁵. Речь идет о дефиниции, способной структурно оформлять единый целостный философско-культурологический смысл театральности (рис. 1).

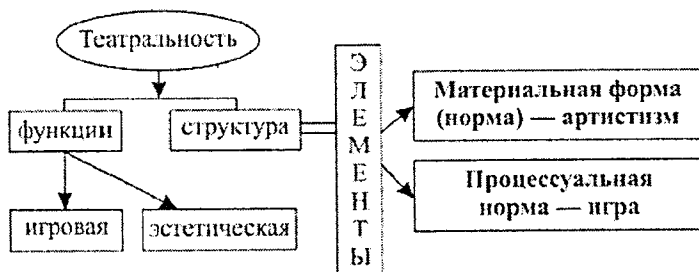


Рис. 1. Типологическое определение театральности

Очевидно, что в целом *Открытый тип* театральности существует в формате трафарета, который способен «накладываться» на любой интерпретант, ибо является *каноническим знаком* (iconic signs), *идеальным Образом, мерилом*, соотносимым с неким содержанием. Бытие театральности в мире как бытие в культуре, истории, языке, сознании и т.д., другими словами, как бытие в многообразии проявления ее (театральности) форм и видов, так или иначе упоминается в литературе в *соприкосновении* с концептами *игры и артистизма*, в различных толкованиях статуса последних. Самодостаточность подобного универсума содержания явления театральности не требует наличия некоего обозначаемого предмета как элемента своего определения.

³ Barthes R. Essais critiques. Paris: Editions du Seuil, 1964. P.42.

⁴ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз-ка им. В.В.Виноградова. 4-е изд. доп. М.: «А ТЕМП», 2004. С.791.

⁵ В сб.: «Семиотика» token переводится «как знак-экземпляр» или «конкретный знак». См.: Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста: пер. с итал. С.Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. С.11.

Напротив, ее структурные элементы как в материальной, так и в процессуальной форме контролируют соотношение между знаковой функцией театральности и того, что находится за ее пределами. Этим подчеркивается свойство театральности как канонического знака, названного нами *Открытым типом* театральности.

Тип театральности характеризуется деятельностью субъекта, и поскольку видов деятельности предостаточно, а сфера осознанного конструирования элементами структуры театральности не имеет замкнутого характера, то клишированный тип может быть только открытым, мигрируя от театральности к деятельности и от нее к театральности. Театральность как вероятность Другого реализуется благодаря опыту артистизма. При этом артистизм порождает и воспроизводит не *культуру*, а в первую очередь *отношение* человека к Миру и к самому себе. Выражение артистизма во вне или реализация допустимой его явленности в рамках театральности есть *игра*. Будучи признаком культуры, театральность обнаруживает себя универсальной ее опорой, интегрируясь в некую единую формулу, корреспондирующую к двум взаимосвязанным, но отнюдь не совпадающим феноменам: артистизму и игре. Осмысление их связей определяет театральность как модель, как тип.

Во *втором параграфе «Теоретико-философские основания концепции театральности»* исследуются общепризнанные научно-философские теории и исходные посыпки, необходимые для осмысления концепции театральности. Рассмотрена теория субъекта, представленная феноменологической, психоаналитической и структуралистской концепциями. Исследование выявило, что театральность в концепции субъекта Декарта уже в силу общности начальных предположений стремится к некой гипотетико-дедуктивной системе, к ситуациям, охватываемым гипотезами более в эпистемологическом, нежели в логическом смысле. Ключевые термины и понятия оказываются *семантически неопределенными* относительно своего значения.

Кантовские дефиниции субъекта, порождаемые с помощью логики, также есть всего лишь предположения в некоем множестве формул, могущих именоваться гипотезами. Театральность кантовских суждений проявляется в описании ненаблюдаемых ситуаций и нереальной действительности независимо от того, как автор пытается их доказывать.

Гегелевская концепция субъекта строится на начальных предположениях, которые «пропитаны» теорией субъекта и имеют множество определений (разновидность предпосылок). С формальной точки зрения любая дефиниция — лишь *правило употребления используемых определений* в символах, формулах, понятиях. Чтобы гегелевская теория стала теорией, оказались нужными *дополнительные предположения* относительно заявленных формул и символов.

Феноменологическая теория Э. Гуссерля «отгораживается» от предшественников собственными терминами и понятиями, но, как и у «отцов» клас-

сической теории субъекта, свои утверждения философ трактует в целях логического удобства, как если бы оно было только истинно или ложно.

Теория хайдеггеровского субъекта связана с особым способом бытия человека, которое обозначается как *Dasein*, чей основной смысл — в открытости существу. Бытие *Dasein* состоит в поступании, а поступок знает себя не предметным образом. Характеристики *Dasein* сводятся М.Хайдеггером к «заброшенности», «поступанию (само понимание)», «способности быть», «наброску», бытие которых и есть, собственно, само *Dasein*. Из построений М.Хайдеггера усматривается, что субъект возникает из со-бытия, названного «изъятием». Изъятие мыслится как «неправильность» моего способа существования, хотя при этом и не указывается ее смысл, и существует в намековом варианте, что «так жить нельзя». Хайдеггеровская концепция заявлена понятиями, которые вращаются вокруг *предполагаемых* фактов, преподносимых в качестве *установленных*, символизирующих, помимо логического удобства в рассуждениях, еще и доказательность утверждений, подчиняющихся своим же собственным точкам зрения.

Теории субъекта в психоанализе З.Фрейда представлена попыткой с позиции рационального научного мышления понять иррациональные силы, подчиняющиеся себе человека. З.Фрейд мыслит тело не субстанцией, а пространством неразрешимых конфликтов и неосуществимых желаний. З.Фрейд вводит различие первичных и вторичных процессов, рассматривая ситуации, когда *Я* оказывается беспомощным. При этом формулируются некие законы, которые объясняют специфические характеристики рассматриваемых понятий. Ключевые термины обуславливают медицинские характеристики, преследуя цель сказать что-либо о моделях существования концепции.

В противовес феноменологической дескрипции театральность концепции структуриализма замешана на политическом, мифологическом посыле. У М.Фуко, провозгласившего смерть человека, театральность присутствует в утверждении, что власть больше чем игра означающих, она связана с контролем тел, у нее нет центра и единой системы. Субъекта конституирует не то, что он видит, а то, что он не видит. Он берет на себя не закон, а ошибку закона, его сбой, неспособность быть реальностью. Концепция о «расколотости субъекта» ничего не прибавляет к пониманию того, что за субъект утверждает, что субъекта нет.

Лакановские типы субъектов строятся по принципу попытки справиться с травмами при встрече с невозможностью осуществить фундаментальный фантазм. Психотик полностью погружен в фантазм, не имеет возможности отреагировать на травму, потому что не замечает её. Травма возвращается в виде галлюцинаций, т.е. иной символический мир начинает разрушать психотика, знающего наслаждение и травму, но не знающего желаний.

Итак, особенностью предположений в рассматриваемых случаях явился их аксиоматический характер. Любая из рассмотренных теорий субъекта и ее гипотезы скорее *выделяет* опыт, нежели *суммирует* его. Философы вы-

двигают утверждения, придавая им статус формул, выходящих за пределы опыта. Эти утверждения используются для *объяснения* идей. Характер бесспорности гипотез превращает их в аподиктические с требованием разработки специальной терминологии и понятий.

Обращение к общей концепции театральности предполагает, что она выстраивается на базе результатов изучения ее проблем, основных понятий, видов, функций и признаков, а также утверждений (аксиом или постулатов), ставших предметом исследования. В то же время концепция феномена в бытии культуры не будет логически завершенной без осмысления философско-культурологического статуса театральности. Исходя из таких посылок и с учетом интерпретаций рассмотренных выше теорий в работе исследуются теоретические основы концепции театральности, вытекающие из уяснения концепции в качестве определенного способа объяснения, трактовки, общей точки зрения (взгляда) на феномен театральности в бытии как художественной культуры, квинтэссенцией которой является искусство, так и остальной ее (культуры) части. Тем самым концепция призвана упорядочить представление о феномене театральности в виде обобщенной структуры, что, в свою очередь, позволило рассмотреть возможность конструктивного ее использования.

Сложность заключается в том, что когда исходной точкой анализа становится философско-культурологическое представление о театральности как о чем-то реально существующем в универсуме бытия культуры, то в самой мыслительной абстракции начинает проявляться внешне скрытая онтологическая роль категории театральности. В подобной ситуации становится принципиально важно определить основания феномена, хотя бы потому, что любая категория и понятие о реальном бытии свое содержание получает в контексте этой реальности. В работе синтезировано по возможности целостное и непротиворечивое ее определение, связанное с феноменами игры и артистизма. Оба понятия не выводятся из других, являясь предельными, что обеспечило предметное содержание феномена театральности и существование его в бытии культуры.

Концепты игры и артистизма привлечены в исследование театральности из других понятийных систем, что признается вполне законной процедурой, поскольку в работе не смешивается их собственное содержание с функциональным использованием. Оба феномена выступают детерминантами театральности, задающими ее всеобщую формулу. Хотя данная схема и очевидна в своем предельном обобщении, но далеко не однозначна по содержанию. Во-первых, в ней растворены категории «субъекта» и «объекта». Во-вторых, предполагается, что «субъектность» театральности — это «субъектность» результата деятельности субъекта в бытии культуры.

Детерминанты театральности, признаваясь базовыми, проявляют ее скрытый эмпирический уровень, процессуальный характер которого присутствует в формуле «игра — деятельность — артистизм». Практически более удобна ее реду-

цированная форма: «игра — артистизм». В своеобразном «паспорте» театральности можно увидеть семантический образ «игры» и «артистизма» в близких или тождественных им по значению понятиях. В смысловой расшифровке формула театральности, обнаруживая себя через действие или процесс деятельности, описываемой как совокупность результатов (идеальных, символических, предметных), состояний, интенций, пристрастий, последствий деятельности, ценностных ориентаций, выглядит следующим образом: Т = Представление – Зрелище – Постановка – Ритуал – Традиция – Занятие – Действие – Процесс – Исполнение – Развлечение. Аналогично и феномен артистизма включает в себя несколько самозначимых смыслов. В соответствующей расшифровке формула «Т» выглядит так: Т = Мастерство – Аппеляция к чувству – Красота – Эмоциональная аффектация – Парадоксальность – Неожиданность. Концепт игры и артистизма в этих рядах существуют свернутым денотатом, занимая позицию ключевого слова (знака), указывающего на смысл всего ряда, и одновременно сигналом (намеком) на тип, вид театральности. Экзистенциальные признаки театральности в переживаниях и осознании артистизма и игры образуют экзистенциальные уровни бытия культуры. При этом многомерный феномен игры реализуется через игровую деятельность, игровое сознание и игровые отношения, а артистизм как интеллигибельное «расположение» человека в бытии выступает необходимым условием обретения полноты Присутствия в нем человека. В этом случае формула «Т» будет выглядеть следующим образом: Т = Игровая деятельность – Игровое сознание – Игровые отношения. Видно, что театральность определяет основания некоего резерва потенциально возможных действий. Артистизм присутствует в искусстве и, невзирая ни на какие императивы общества, способен ризомно располагаться в трансформациях игры и за пределами художественной культуры. Соответственно формулу «Т» необходимо дополнить: Т = Игровая деятельность – Игровое сознание – Игровые отношения – Квинтэссенция эстетического – Фермент художественного. Совмещение всех определений сформировало элементную базу театральности как некую развертку, общую точку зрения на феномен, позволяющую вывести практически все возможные его признаки.

Таким образом, гипотезу о возможной многовариантности феномена театральности в бытии культуры, сформулированную и разрешаемую в символах, можно рассматривать как компонент формальных предпосылок концепции театральности.

Помимо интерпретации структурно-элементной базы феномена театральности в работе использованы и другие формальные системы. Применение понятия «бинер» позволяет говорить о всеподобной сети неочевидных смыслов в аналитике, утверждая, что любое предположение ведет от известного к неизвестному, умножая научное знание в принципе. На всем протяжении исследования, начиная с эксплицитно сформулированных аксиом и заимствованных теорий, логика и все, что с нею связано, выступают одним из компонентов концепции театральности.

В процессе рассмотрения базовых признаков театральности высказывались допущения, позволившие подтвердить простую (в смысле отсутствия имитационности) модель, сформулированную в символах, которые наглядно представляют театральность в двух планах, когда учитываются «качество» ее переменных признаков и адекватность характеристик неизменных параметров уже в редуцированной ее форме: $T = A, И [1]$. Следовательно, любая интерпретация неких правил и допущений согласно этой формуле будет указывать на то, что там, где они (правила и допущения) есть, присутствуют игра и (или) артистизм, а значит, и театральность, специфицирующая эти независимые друг от друга, но не от театральности, переменные.

В работе показано, что концепция театральности может быть развернута и представлена совокупностью признаков феномена, которые как иерархия средств детерминируют «деятельностные» виды театральности. При этом рассмотрено допущение, что продуктивность исходной (структурно-элементной) базы театральности обнаруживает себя в расшифровке, в соответствии с понятиями из философии, культурологии, психологии деятельности, искусства, литературы.

Принятое за основу утверждение, что театральность уже в своей редуцированной форме содержит элемент «деятельности», одновременно аксиоматизирует «субъект» и «объект» (предмет) театральности. Развернутая модель театральности (Т) за счет ввода субъект-объектных отношений в схему, представляет театральность в качестве феномена (Ф), где «О» (объект) — пространственный континуум, заполненный *действием* и тем, что *вокруг* него (действия); «S» (субъект) — многосоставная категория, состоящая из сопряженных смыслов: *личность, источник, основание, потенциал, возможность* действия; «Д» (деятельность) — временной континуум, заполненный *действием* в определенных условиях, с *целевым* вектором; «А» (артистизм) — *выразительное качество* действия (мастерство в ремесле), *эмоционально-чувственное* (эстетическое) в искусстве; «И» (игра) — активные действия субъекта *по правилам*, реализуемым через *игровое сознание* (интеллектуально-волевые и эмоционально-чувственные *рефлексии*) в субъект-объектных отношениях (рис. 2).

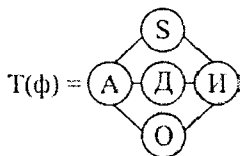


Рис. 2. Развернутая модель феномена театральности

Эта формула умозрительного упорядочивания представления о театральности как феномене открывает возможность к пониманию его как многообразно проявляющейся сущности в видах деятельности [2]. Театральность как

феномен в конституирующих своих признаках коррелирует с онтологической категорией человеческой реальности, поэтому она всегда субъектна и предметна. В редуцированной форме общей формулы театральности [1] предполагается аксиоматика того, что деятельность *всегда уже есть*, существует сама по себе, объективированным, обезличенным процессом. В театральности как феномене в бытии культуры [2] деятельность становится действительной, субъект и объект не безразлично-пассивной категорией, т.е. субъект не исчезает в потребностях и мотивах индивида, а объект оказывается продуктом цели и условий действий субъекта.

Подобный методологический подход выявляет и понятийно оформляет виды театральности. Концепция при этом существует в двух «ипостасях»: 1) исходной позиции нашего убеждения в необходимости комплексного подхода и построения алгоритма исследования с позиций таких теоретических методов, как анализ и синтез, абстрагирование и конкретизация, аналогия и моделирование; 2) констатации специфического способа бытия театральности в качестве игрового мира и артистизма.

В *третьем параграфе «Общее представление о типах, видах и функциях театральности»* исследуется специфика типологии театральности, т.е. ее классификация, предназначенная для разделения прошлых и настоящих культур на группы, чтобы иметь возможность раскрыть их социальную сущность. Высказанное суждение о ее своеобразной модели предполагает некое множество типов театральности, которые как дедуктивные строятся от общей модели, а как индуктивные (эмпирические) — от реально наблюдаемых феноменов театральности, не поддающихся, на первый взгляд, удовлетворительному определению. Типология строится с позиций двух подходов — формационного и цивилизационного. Критерием первого выступают социально-экономические признаки самой культуры. В рамках второго его критериями выступают духовные признаки — культурные, религиозные, национальные, психологические, порой не осознаваемые до конца духовные реальности.

В работе предлагается рассмотреть театральность в себе *самой и для себя*, т.е. определить необходимые компоненты, из которых складывается конструкт театральности. В нем присутствует и описан минимум релевантных аспектов феномена театральности как макрообъекта, а также те части, без которых невозможно его возникновение и существование. В контексте подобных рассуждений рассмотрен вопрос и о видах театральности. Родовидовые отношения определяют класс родовидовой упорядоченности, предполагая наличие и иных, помимо театральности, феноменов культуры.

Содержанием понятия типа (рода) выступают *виды* театральности как дифференцируемые элементы смысла, с помощью которых можно выделить его различительные элементы. Их совокупность образует *содержание* типа театральности. Виды феномена театральности включаются в объем его понятия, сопрягаются с деятельностью людей, с желанием воспринимать и ощу-

щать некие правила игры, по которым языком эмоциональных опосредованных выстраиваются творческие схемы.

Логико-семантическое содержание видов деятельности в культуре

№ п/п	Вид	Действие в предметном содержании	Ключевое слово (словосочетание)
Художественная культура (искусство)			
1	Музыка	Извлечение звука из инструмента	Звукоинструментальный
2	Опера	Пение — звучание голоса — извлечение звука из тела	Звукотелесный
3	Балет	Танец — движение тела под музыку — телодвижение под звук	Телозвукодвижение
4	Театр	Звук + движение + речь на ограниченном художественном пространстве (сцене)	Телосценоречезвукодвижение
5	Кинематография	Театр в неограниченном пространстве (глубина кадра)	Кадротелоречезвукодвижение
6	Живопись	Картина — светотень + пропорция + перспектива — изображение	Изображение
7	Архитектура	Возведенная конструкция — техника + искусство	Строительные материалы и конструкции
8	Литература	Письменная форма искусства — произведение письменности — текст	Текст
Нехудожественная культура			
9	Право	Формирование мнения о законности (справедливости)	Закон (справедливость)
10	Политика	Сфера государственной и общественной деятельности — действия, направленные на власть	Власть
11	Повседневность	Ежедневность — образ жизни, модель поведения — проявление себя — говорение о себе	Речь — внешность — окружение

Из совмещенной формулы модели феномена театральности (см. рис. 2) и таблицы видно, что все элементы основания феномена взаимно полагают друг друга и являются одновременно предпосылками и следствием друг друга, сохраняя специфику своего существования, а «деятельность» — «Д» —

сердцевина структуры, связывающая ее элементы и позволяющая анализировать и формулировать дефиниции видов театральности.

Метод определения понятия вида театральности через анализ взаимосвязей элементов феномена подтвердил гипотезу о многомерности дескриптивной конструкции этого феномена в бытии культуры. Каждый вид феномена театральности генерирует собственную систему значений, восходящих к глубинным философским рефлексиям. Видами театральности, основанными на отношениях, построенных по схеме «Я — Оно», где «Оно» — результат отношения «Я» к тем или иным формам бытия культуры, являются: театральность в театральной герменевтике (театральная театральность); театральность в политике (политическая театральность); театральность в поэтике (литературная театральность); театральность в музыке (музыкальная театральность); театральность повседневности (бытовая театральность); театральность в праве (правовая театральность); театральность в кино (кинематографическая театральность) и пр.

Вопрос о функциях феномена фундирован ролью, которая исполняется театральностью в зависимости от акцента ее элементов — артистизма и игры. Обе функции носят личностно-социальный характер, что, в свою очередь, задает бинарность отношений внутри каждого из параметров феномена и автаркическую доминанту. Любая из двух основных функций театральности существует как часть по отношению к целому. С помощью игровой и эстетической функций в каждом виде театральности происходит опосредованная репрезентация вида в символическое значение культуры. В зависимости от значения функции театральности разделены на основные и неосновные. Осознание и переживание игровой и артистической функций театральности не определяет атомарного субъекта, который жестко привязан к «Я» индивида определенной культуры. Под «Я» мыслится некая интеллектуально-волевая целостность, способная продуцировать собственные ценности в игре и артистизме.

Глава 2 «Онтология театральности» посвящена осмыслению начал философии театральности, попытке зафиксировать своеобразную систему координат между театральностью и раннегреческой философией, выявлению очертаний и сторон, воплощающих процесс ее становления.

В параграфе первом «Античная философская мысль — историко-философский исток театральности» прослеживаются предпосылки театральности в доплатоновской и платоновской эпохах и в аристотелевской мысли. Отмечается, что театральность как явление практически одновременно присутствует и претерпевает изменения в одном и том же направлении уже в натурфилософии и поэзии, участвуя, по существу, в зарождении антропного принципа, делающего наблюдателя (философа и зрителя) участником вселенского спектакля.

Театральность в древнегреческой культуре пыталась совместить искусство и философскую мысль. Порожденные одним и тем же — представлением — поэзия и философская мудрость антиков пробуют сводить человека и

мир. В рамках зарождения театральности как феномена в бытии культуры можно говорить о переходе от натурфилософии к философии сознания, от учения Фалеса до взглядов Анаксагора, учитывая весь тот путь, который философия культуры проделала в постижении «всеобщего» от «воды» до «разума»⁶. Раннегреческая культура объясняется через связи, которые уже могут быть названы *аналогией театральности*. Как ранняя форма рефлексии теоретического знания она сублимировала возможность сведения воедино мысли и слова в качестве некой философской идеи, рассматривающей себя через собственный образ.

Театральность в концептах телесности выделялась в эстетических характеристиках артистизма и персонифицированных качествах личности. Наряду с атлетикой тела ум как гармония духа проявлял себя в состязаниях риториков, поэтов, философов. Дialeктика образа и знака в античной философии связана с истоками театральности, которые укоренены в платоновском идеале, фиксирующем два противоположных устремления. С одной стороны, это ориентация на извлечение искомой целостности из мифологической традиции, с другой — устремление к идеальному синтезу, опосредованному философским сознанием.

Платон делит искусство на «ремесленные искусства» и «искусства подражательные». Театральность при этом растворена в утверждении «правильности» подражательных искусств, исключаящих эстетическое наслаждение прекрасным и сводимых к *равенству* «воспроизведения и подлинника в отношении величины и качества». Театральность связана и с его эстетическими взглядами как в контексте общефилософских предпосылок, так и искусства. Первые тяготеют к проблеме общественно-политических построений, вторые иницированы специфическими чертами платоновской эстетики.

Аргументы Платона относительно идеи театральности обнаруживаются в эстетической природе идеи Красоты («Теэтет», «Федр», «Пир»). Роль идей Платона в этом смысле не имеет академического комментария, поэтому он как никто другой был близок к оценкам дилеммы *произвольности* знака. Образное восприятие его философских идей осуществляется с помощью признаков театральности, путём обнаружения в текстах характерных для конкретного культурного времени фразеологизмов и метафоры. Анализ мифа о пещере убеждает в наличии «гносеологического представления» и представления «артистически-игрового», своеобразной сценической конструкции, «выносящей» сознание за пределы «пещеры», где происходит деление мира на *представляемое* и *представляющего*, на бытие субъекта и объекта, в котором очередным истоком театральности выступает платоновское благо, оно же добро или идея идей, из которой проистекают все идеи.

⁶ Николаева М.В. Появление философии в качестве «греческой» // Платонполис: философское антиковедение как междисциплинарный синтез историко-философских, исторических и филологических исследований. СПб.: Изд-во СПбУ., 2003. С.29.

«Античная» театральность обнаруживается и в аристотелевской мысли — как в критике платонизма, так и собственных метафизических представлений. Возражения Аристотеля Платону примечательны тем, что связаны с некими *допущениями*. Введение подобных правил есть интеллектуальная игра, определяющая в театральности процессуальную сторону. Философ заявляет о «чистой» форме, у которой нет конкретного содержания. В его признании *бессодержательности* представлений о материи и форме также присутствует театральность, причем аристотелевская характеристика материи отрицательна, т.е. полностью лишена *определенности*. С помощью театральности расставляются смысловые акценты, помогающие уяснить, что у Аристотеля есть понятие материи самой по себе, которую он называет «первой материей вообще».

В отличие от Платона идеи у Стагирита не есть непосредственные сущности вещей. Если для платоновской терминологии характерна *метафорически скрытая театральность*, то театральность возражений Аристотеля содержит приближение к собственной расшифровке уже *логических отношений*.

В работе исследованы два момента — театральность логических отношений между самими идеями и театральность отношений между идеями и чувственными вещами. Если, по Платону, общее есть сущность частного, т.е. одна и та же идея может одновременно быть субстанцией и не-субстанцией, то, по Аристотелю, идея — это сущность, которая как род содержится во всех эйдосах, а в мире чувственного и в мире идей сущность означает одно и то же.

Театральность отношений между идеями и чувственными вещами выражена в том, что бытием, по Стагириту, обладают не идеи, а отдельные единичные вещи. При обращении к философско-литературным исканиям Аристотеля установлено, что, с одной стороны, Стагирит рассуждал о трагедии как подражании действию, совершающему «путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»⁷ (это сразу делает катарсис неотъемлемым свойством трагедии). С другой стороны, нельзя забывать, что его сочинение о поэтическом искусстве носит характер своеобразного возражения эстетической критике Платона. Внешне незаметный нюанс перерастает в принципиальную оценку того, что Аристотель назовет этически нейтральным искусством в отличие от искусства этически ориентированного (речь об «энтузиастических», «практических» и «этических мелодиях»). В любом случае катарсис мыслился как инструмент, побуждающий аффективную способность, т.е. способность человека извлечь наслаждение из будничной величины аффекта.

Нами подчеркивается, что разногласия относительно «катарсиса» в определении Аристотелем трагедии касаются не формального значения слова, а того, *какое именно «очищение» или «прояснение» имел в виду Стагирит*. В

⁷ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С.56.

этом заключена театральность его определения, характеризующая суть Аристотелевой позиции. Признается, что широкое понимание термина *kábarotc* задается *сценарной* театральностью, т.е. ее видом, который предполагает продуманный «сценарий» публичного внимания.

Во втором параграфе «Бытие театральности в трансформации представлений об игре и артистизме» определяются исходные интенции, задающие философско-культурологическое осмысление театральности как способа бытия игрового мира и артистизма. Актуализация театральности как основы эстетического в осмыслении игрового мира и артистизма отражает ее эволюцию в классической, неклассической, постнеклассической философии и культуре. Так, в философской классике театральность есть претензия помыслить реальность как обязательно познаваемую и даже способную к искусственному преобразованию. Особый логоцентризм, по которому бытие читаемо и связано с доминированием философской рациональности, признаёт роль разума в качестве абсолютной ценности. В искусстве наиболее полно этот период связан с концепциями И.Канта и Ф.Шиллера. С кантовской «Критики способности суждения» и шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании человека» началось философское осмысление театральности как способа бытия игрового мира.

Главное в подобном осмыслении: а) театральность через игру отражает связь между царством природы и внутренней свободой человека, а его познавательным способностям соответствует «соучастие в игре»⁸ воображения и рассудка (Кант); б) театральность расширяет значение игры до особого рода эстетики, в которой человек, будучи свободным от физического и морального принуждения, становится творцом свободной игры в эстетической видимости (Шиллер)⁹; в) продолжая линии И.Канта и Ф.Шиллера, дух романтизма порождает философию искусства Ф.Шеллинга, выводящего эстетику на «высшую ступень человеческой интеллектуально-творческой деятельности»¹⁰, в которой активно нарастает религиозное толкование красоты и искусства. Артистизм «растворяется» в эстетических отношениях, развернутых в кантовском анализе «чистого суждения вкуса».

Театральность в неклассической и постнеклассической философии культуры определена распадом традиционных субъект-объектных отношений. Субъекту было отказано находиться *вне мыслимого*, но только *внутри мыслимого ему надлежало быть*. При этом театральность сопровождает смену дисциплинарной матрицы «классики» на «жизнь», со свойственной ей волей к мощи, по Ф.Ницше. Если шопенгауэровской воле противостоят бессильные истина и красота, то у Ф.Ницше истина рассталась с красотой,

⁸ Гулыга А. Эстетика Канта // Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С.25.

⁹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л.: Academia, 1935. 677 с. Его же. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч.: в VIII т. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. Т.VI. 762 с.

¹⁰ Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002. С.92.

которая эволюционировала к воле. Однако эстетическая метафизика Ф.Ницше являла собой лишь *театральность формы*, внутри которой вызревала некая культурфилософская концепция. Если «ранний» Ф.Ницше жестко настаивал на содержательности «дионисической тенденции» в искусстве в противоположность аполлоновской, «вторичной», то «поздний» проявлен новым пассажем театральности, художественным намеком относительно воли к власти. Его единство *Я* есть фикция, поэтому нужно освободиться «от морали, чтобы суметь морально жить». Ницшеанская театральность подчинена идее понимать эстетическую ценность знания как философскую категорию.

Театральность в исследовании отношений между языком и миром, конституирование которого приписывается уже не трансцендентальной субъективности, а грамматическим структурам языка, породила «поворот» от философии сознания к философии языка, при котором классическое понимание человека, идея его цельности расшатывались театральностью противостояния «Я», «Не-Я», «Оно» и т.п. Понятие игрового мира существует на двух уровнях — экзистенциально-художественном и социокультурном.

Театральность неклассического типа философствования в XX в. приобретала значение критерия смены культур, когда на первый план выдвигался дискурс, нарратив, миф.

С позиции постнеклассики театральность может быть представлена попытками выявления сущности игры, которая мыслится в виде дихотомий: серьезное / несерьезное; реальность / нереальность; свобода / ограниченность, скрытым бинером, в котором существует «Я-субъект» и реальный мир или субъективная реальность игры наряду с объективной реальностью.

Модерн в искусстве проявился художественно-эстетической реакцией культуры на засилье в ней в XIX в. позитивистско-материалистических тенденций (натурализма, реализма, академизма). Театральность в модернизме выступает его внутренней движущей силой в форме эстетизма (артистизма), который сводится к разработке принципиально нового стиля в культуре, должного охватить всю среду обитания человека, включая все виды и жанры искусства, связанные с эстетическим принципом красоты.

Театральность как феномен в бытии культуры постмодерна — это, прежде всего, осознание бытия и мышления как *игры*, которая существует не только как «добровольная» (Й.Хейзинга), но и как «движение ради себя самой», обладающее «медиальным смыслом» и содержащее в себе «бытие эстетического» (Г.Гадамер), или уходящей корнями в конвенционализм игрового понимания языка (Л.Витгенштейн). Театральность постмодернистского подхода к истолкованию бытия предполагает *не анти-* и *не псевдо-*, а *иногда* научную модель описания мира. В постмодернистском бытие-сознания она отражает некие модели и парадигмы структурных разработок *иного*, пытающегося менять культуру.

Часть II «Статус театральности как формы бытия культуры» состоит из двух глав.

В главе 3 «Пространство и время — концепты бытия театрально-сти» анализируется значение традиционной особенности в классическом научном мышлении представлять пространство и время объектом естественно-научных и философских построений. Представления о пространстве и времени историчны и воспринимаются, в первую очередь, через труды философов-антиков Платона и Аристотеля, физиков И.Ньютона и Г.Лейбница, А.Эйнштейна, А.Пуанкаре. Бытие пространства — во времени-вечности его переживания. Человек, организующий это бытие, приписывает ему качества художественного, упорядочивая то, что существует в немонтированном хаосе. Панорама философско-культурологического притяжения демонстрирует «театральное» рефлексией триумфа пространственно-временной архитектоники типов мироощущения через содержание конкретных видов искусств с присущими им приемами художественной выразительности.

В работе учтены конструктивные идеи классической философии по отношению к явлению театральнойности в естествознании. Осознание факта, что физическая реальность не является единственной, привело к переосмыслению роли фигуры концепта. Концепт пространства и времени, перенастроив оптику взгляда в структурированное художественное пространство-время, во многом объясняет трансформацию обыденного сознания в сложнейшие понятийные составляющие. Происходит погружение в чрезвычайно важный контекст философско-культурологической проблематики пространственно-временной структуры различных видов искусств.

Соотношение концептуального пространства-времени и художественной реальности провоцирует иллюзию преувеличенной театральнойности в обыденном пространстве-времени. Пребывание в бытийности такого художественного пространства-времени рождает иррациональное упоение чувством жизни, культивируя ценности неожиданных импровизаций и интерпретаций феномена театральнойности в самом широком смысле. В этом плане хайдеггеровское «это» (Es) из выражения «Es gibt Sein» с редуцированием времени к настоящему особым способом «присутствия», очевидно, слишком сильное эпистемологическое допущение.

Концепту бытия театральнойности ближе кантовское суждение вкуса, эстетического суждения, не связанного с телеологией. Подобная эстетическая способность, понимаемая как театральнойность, относится не к познанию, а только к критике выносящего суждения субъекта и сопряжена с аналитико-философским пониманием им природы пространственно-временных категорий искусства. Гуссерлианская ретенция, удерживая только что прошедшее Теперь рефлексией нового акта, предстает простым аффицированием самого себя. При этом бытие (Dasein) применительно к способу бытия театральнойности как феномена культуры выступает уже «способностью-быть» не простой формальной возможностью, а способностью театральнойности осуществлять саму эту возможность. Тем самым художественные пространство и время, опредмеченные *фигурами хронотопа, топохрона и симфоры* того или иного

вида искусства, сигнализируют о наличии пространства-времени в творении экзистенциального пространства.

Глава 4 «Своеобразие философско-культурологического содержания компонентов театральности» выстраивает иерархию признаков театральности, выделяя бинарные модусы процесса их истолкования.

Первый параграф «Сценарность — сценичность — ритуальность — постановочность» связан с разработкой вопросов, определяющих некую замкнутую комбинацию знаков, содержание которых тяготеет к возвышенной топике. Сценарность как один из признаков театральности есть не только дискурсивная подлинность многоликого синкретизма, она ещё и не имеет внешних черт и «характера», редуцируясь до уровня простого сравнения. Внешне сценарность постулируется неизменностью «сценария», а по содержанию — семантико-интонационной метафорой сценария театрального текста, под которым мыслятся реалии любого уровня языка, непосредственно участвующего в создании театрального символа. Сценарность — это своеобразная «утопическая подлинность», балансирующая на грани осознаваемой игры-фикции.

Утверждение Ф.Ницше, что «бытие и мир получают свое оправдание в качестве эстетического феномена», представляется развитием концепции о тотальном характере театрального процесса, в котором сценарность порождает глобальную преемственность культур¹¹. Если театральная сценарность связана с формированием сценического образа, а сценарий — с планом театрального текста, то сценичность создает особый накал вопрошаний к текстам, способных инициировать пространственные перестройки. Как признак театральности она задается авторской философией. На разных историко-культурных этапах и в различных системах искусства сценичность наиболее ярко представлена эстетическим свойством художественно текста. При этом маргинальный локус сценичности не есть однородное множество. Оно способно представить себя любому, пожелавшему понять драматургический замысел культуры. Сценарность и сценичность определяют во многом оценочные суждения неререфлексивно усвоенных знаний. При таком взгляде на содержание этих признаков может показаться, что сфера «сущности искусства есть поэзия», а «сущность поэзии есть учреждение истины»¹². Данная максима уязвима, поскольку помимо такого варианта может быть и множество других, способных определять смысловую и эмоциональную палитру пространства художественного текста.

Наряду со сценарностью и сценичностью в совокупности признаков театральности присутствует фигура постановочности. Постановочность есть процесс воплощения, инсценирования недостижимого в жизни, того, что со-

¹¹ Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза: пер. с нем. / сост. М.Коренева. СПб.: Худ. лит., 1993. С.155.

¹² Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С.307.

держит сценарность, сценичность и зрелищность. Постановочность может утаиваться или, наоборот, демонстрироваться, сценически выражая презентационную эмоциогенность художественным тропом оксюморона, игрой-имитацией. Присутствие постановочности просматривается тенденцией как бы неожиданного и случайного «выхватывания» из жизни, своего рода средством представления игры и артистизма в театральности.

В культуре ритуал задает социально-психологическую детерминанту ощущения неподлинности собственного социального бытия и поиска наиболее адекватной формы пребывания в мире. Своеобразная модификация современного ритуала через театральность (игру) свидетельствует об обществе эпохи ПОСТ, проявляя себя как на уровне повседневного бытия, так и на уровне социально-управленческих структур, приобретая социальную рефлексивность и не теряя символического смысла. При допущении некоего отождествления ритуала и игры предполагается их чисто внешнее сходство.

Во втором параграфе «Игра-артистизм» рассматриваются два основных структурных элемента театральности. Игра в ее характеристике не только элемент, но и признак своеобразного колорита, позволяющего членить мир на игровые и неигровые феномены. В рамках последнего можно помыслить игру как непродуктивную деятельность.

Игра отличается от того, что зовется трудом, и от того, что относится к чисто инстинктивным действиям. Основу игровой реальности определяют *воображаемые действия*. Воспринимая себя не только субъектом, но и объектом, человек становится для себя внешним, посторонним, т.е. Другим самому себе. При этом «Другой» как вторичный центр отношений в мире оказывается включенным в коммуникативное поле «Я», в культуру того, что может быть названо «социальной реальностью» через и с помощью игры.

С одной стороны, «Я» как автор становится себе чуждым, с другой — игра как признак театральности, как авторское мироощущение в момент отчуждения его «Другому» делает «Я» как автора чуждым самому себе. Получается, что «Я» и «Другой» *не самоответствуют* себе, ибо игровая театральность, делая «Я» «Другим себе», предполагает иной дискурс взаимоотношений. Как только «Я» признает «Другого», так сразу возникает проблема *самонесоответствия*, когда в силу такого признака театральности, как игра, «Я» оказывается чуждым и себе, и «Другому».

В этом смысле можно утверждать, что человеческая культура возникает и разворачивается в игре как основной предпосылке ее (культуры) происхождения. Искусство, постулируя себя реальностью и упорядочивая то, что так или иначе было связано с «ферментом художественного», по О.Кривцуну, выплеснулось мироощущениями, претендующими не только на объяснение изысканных форм и ипостасей, но и на глубину содержания и философско-культурологического осмысления.

Данная оговорка предвещает вопрос: если артистизм дает возможность удобно и уверенно расположиться, в первую очередь, в игре, то приобретает ли играемое, существующее здесь и сейчас, целесообразность без цели? Од-

ной лишь чувственностью к воспринимаемой и умопостигаемой реальности, через оценку сферы воображаемого артистизм создает не только бытие воображаемого, но и воображаемое бытие. Однако месторасположение артистизма несколько дифференцировано, что определяет его онтологический статус: ни в субъекте и объекте, а где-то на *границе между ними*.

Суть артистизма есть *превращение*, которое преодолевает зазор между «Я» и «Другим», выступая способностью к эстетическим расположениям. Из этого вытекает, что *артистизм и игра могут существовать отдельно друг от друга, но никогда вне театральности*. Игра как театральность без артистизма также реальна, как и театральность без игры, названная артистизмом. Подобная пластическая доминанта не означает эклектику некоего мифотворчества, погружаемого искусственно в различные («эффекты отчуждения» и «параболы», по Б.Брехту, «фермент художественного», по О.Кривцу, или «дискурсивный анализ», по Б.Бернштейну, и т.п.

Речь должна идти не о попытке представления феномена артистизма квинтэссенцией изысканной «протейности» или попытке замкнуть артистизм техникой мироощущений в преодолении, эстетическими способами неких препятствий, а об определении философско-культурологического статуса артистизма, не ущемляющегося в общепризнанные рамки и выступающего своеобразной мерой постижения авторских интенций в оценке различных граней человеческой деятельности. Поэтому теоретически артистизм способен *присутствовать, т.е. быть внутри театральности, но без игры, или же со-присутствовать, т.е. быть внутри театральности наряду с игрой, или же раствориться в игре, становясь собственно театральностью*.

Именно театральность как язык представления на сцене и в жизни, формируя процесс производства впечатлений, выставляет на «переднем плане» и артистизм, и игру. В целом же такое исполнение (performance) есть единый акт, вместивший в себя зрелищность всевозможных театрализованных пластов жизни. Артистизм в ней как «ядро театральности», выражая себя во вне через игровые действия, индуцирует культурологическое пространство, внутри которого между артистизмом и игрой в *границах театральности* реализуется идея диалектического движения от противоречия к тождеству и обратно. Театральность при этом выступает частью организованного культурного пространства, в котором артистизм, растворяясь в игре, становится собственно театральностью, т.е. *оборачивается* иным, а затем вновь возвращается к себе как к *тождеству* с иным, обнаруживая с ним *внутреннее единство*.

В третьем параграфе «Символичность — презентационная эмоциогенность» осуществлена попытка осмыслить театральность с позиций символического и параметров презентационной эмоциогенности, обеспечивающейся семиотикой *одобрения*, т.е. знаками, которые, с одной стороны, выполняют инспиративную функцию необходимого воздействия на окружение, с другой — транспортируют в это окружение послания собственного желания, по-

требности, чей смысл — в получении подтверждения согласия окружения на соответствующее поведение субъекта в отношении того же окружения.

Любая смена систем и устоявшихся (принятых) значений свидетельствует о смене личной картины мира человека. Значения предзаданы как определения (дефиниции), поняв которые можно очертить свой горизонт видения и возможные векторы действия. Все это предполагает *личное отношение* к значениям, их согласование с наличными ситуациями и возможной их переинтерпретацией. Таким образом, в социальном взаимодействии мы имеем дело не с объектами, а с *дефинициями объектов*, т.е. с символами, и интерпретируем их в определенном языке посредством символов. Это означает, что символы, задавая характер символичности в театральности, суть *модусы действия*, а не только *средства передачи информации*.

Возникает новый круг гипотез для различных видов театральности, когда с точки зрения семиотического толкования символическое как составляющее в многозначности феномена театральности выступает некой единицей ее содержания. Широта и диапазон символического во многом преобразуется, обнажая природу театральности. Как признак символ присутствует в ней отражением темпоритма, иллюстративностью, иллюзорностью, иррациональностью, имманентным главной задаче того, что сопровождает сама театральность, даже недосказанностью, которая есть своего рода символ и знак времени.

Символом может стать как деталь, так и явление в целом, интонация и всеохватность, фрагментарность и обрывочность суждения, деконструкция и глобализация, любая, даже ложная, многозначительность. Этим подтверждается мысль о том, что символические тенденции сами являются одним из наиболее показательных знаков театральности и тесно связаны с влиянием на окружение в форме осмысления либо профанации как вида современного символизма.

Презентационная эмоциогенность театральности предполагает наряду с информативной насыщенностью презентационной функции дискурса также и исследование знаков одобрения, обосновывающих ее теоретическую значимость. Побудительный характер презентационной эмоциогенности отражает ее установку на диалог. В этой роли театральность как феномен, представляющий процесс общения, создает иллюзию его развертывания и вносит оттенок осмысленности в *субъект-субъектные отношения (S-S')*, «которые более адекватно характеризуют сущность человеческой коммуникации»¹³.

Осмысление презентационной эмоциогенности как Текста через такой его аспект, как *понимание*, привело к процедуре моделирования, вынесенной за рамки лингвистической когнитологии. Постулируемый тезис можно представить в следующей схеме: $S = \{A, B, C, \dots, n\} = S'$, где $S-S' = \text{субъект-субъектные отношения}$, существующие множеством, главные компоненты

¹³ Ищенко Е.Н. Новая парадигма в дискурсионном поле современной философии // Вестник МГУ. 2004. №6. С.64 (Сер.7. Философия).

которого могут быть представлены как: А-общение (коммуникация); В-текст как процесс воздействия с целью подтверждения согласия на такое воздействие; С-информационное пространство (поле), пронизанное множеством связей автора и получателя информации; п — некая конструкция изотопии понимания, в которой изотопия мыслится имманентным свойством понимания, представляющего собой совокупность его единиц, различных по своей природе. Подобная изотопия позволяет рассматривать понимание как знаковую запись, формально эксплицирующую в себе любые характеристики театральности: артистизм, зрелищность, презентационную эмоциогенность, символичность, условность, сценарность, ритуальность, сценичность, обсессивность, постановочность, игру, нарочитость как проявление лжеэмоции, метафоричность и т.д.

Любой знак, обеспечивающий презентационную эмоциогенность, выступает переходной интонацией к другому признаку театральности — зрелищности.

В четвертом параграфе «Зрелищность и другие компоненты театральности» раскрываются признаки театральности, которые могут «не относиться к необходимым признакам игры», но никак не к театральности¹⁴. Если в игре зрелищность способна присутствовать и в виде случайного признака, то в театральности это исключено по определению. Подобная природа зрелища позволила А.Банфи сделать вывод о двух его характерных параметрах: *действенности и коллективности*. При этом зрелища разделены «на три основных типа»: зрелища «социальные сами по себе», зрелища как «обособленные явления» и зрелища как «самостоятельные явления»¹⁵.

Обращенность к субъекту (зрителю) делает возможным уточнить понятие «зрелищность» как *результат системы воздействия, вовлечения* зрителя в действие с заранее рассчитанным результатом. Именно так зрелищность как действие из операций с одновременно символически ритуальным актом превращается в *действие*. Зрелищность как *способ собирания* бытия, оказывается *специфическим сценическим языком* «чувства Мы», одним из возможных способов воспроизводства быть вместе. Поэтому зрелищность обладает *предметностью* зримого и *стилистикой*, т.е. принадлежностью предметов некоему их классу и иерархией взаимосвязей *значимостей* тех предметов, которые формируют подобную иерархию (*композицию*). Последняя подчеркивает единство и целостность зрелища, выделяя наиболее *значимое* среди *понятого*.

Перетекание своеобразных «частей» зрелищности друг в друга наделяет ее свойством *выразительности*. Поскольку зрелищность как категория присуща всем видам театральности, то это предполагает наличие конституирующего признака некоего символа, знаковость которого состоит в необхо-

¹⁴ Вольнов В. Феноменология. СПб.: Алетей, 2008. С.107.

¹⁵ Банфи А. Избранное: пер. с итал. А.В.Старостина, В.Н.Седых. М.: Прогресс, 1965. С.93.

димости его интерпретации, поиске наличия в нем смысла, вложенного Другим. По существу, зрелищность *изымает* событие из его существования и, в известном смысле, сама *освобождается* от него, необратимо *меняя* мир существования субъекта. Зрелищность — *овнешнена*, в ней *исключен* подтекст.

Часть III «Философско-культурологическая природа основных видов театральности» представлена одной главой, состоящей из пяти параграфов.

В *главе 5 «Философско-культурологическая природа видов театральности в бытии культуры»* рассматривается проблема конструктивного определения видов театральности. Каждый вид феномена театральности репрезентирован реализацией намерений субъекта в культуре и рассчитан на представление в ней наиболее характерных с его точки зрения признаков театральности. Матрица (см. рис. 2) раскрывает возможность понимания видов театральности, их дефиниций через схемы форм рефлексивной деятельности «Д» (деятельностная категория или содержательное определение общего метода), предполагающей объект (О) и «свободу поведения» субъекта «S». Таким образом, формула-модель вида театральности содержит: алгоритм *выводного единства* расшифровки элементов в формуле, логико-семантические различия предметных содержаний, стоящих за каждым из видов театральности (см. таблицу), и блок-схемы (А-Д-И; S-Д-О; А-Д-S; S-Д-И; И-Д-О; А-Д-О).

В *первом параграфе «Художественно-текстовая (литературная) театральность»* дан анализ художественно-текстового вида театральности, вытекающего из философско-культурологического объяснения феномена *мироощущениями* смысла и внутритекстовых интерпретаций. С учетом сказанного о концепции театральности и ее видах определения художественно-текстовой (литературной) театральности могут быть представлены как: игровое сознание (И) литературно-текстовой (Ключевое слово) личности (S) или — эмоционально-чувственные (А), активные действия в условиях творчества с целью создания художественного произведения (Д) по правилам, реализуемым рефлексией в субъект-субъектных отношениях (И) или — личность (S), творящая в условиях (Д) пространственно-временного континуума с целью создания текстового продукта (О) и т.д. (п. 8 таблицы).

В работе исследуется своеобразное театральное пристрастие, существующее в виде коррелятов категорий литературного текста и замыкающее на себе семиотику знака, языка и семиотику театра. Театральность как феномен при этом проявляется не в тематике и даже не всегда в образности, а в *мироощущениях* субъекта, интерпретирующего поведение персонажей. Как поэтологическая характеристика она «расслаивает» смысловое пространство произведения, поэтому любой текст — от актуального до абсурдного, допускающий такое членение, обладает характеристиками театральности.

Существуя в онтологическом измерении не только сознания, но и того, что осознается, театральная составляющая обнаруживает себя в произведении представлением хронотопа. Благодаря театральности художественный

образ может отмечаться *буквальностью* смысла, *реальностью* содержательного основания. В поэтической театральности можно наблюдать парадоксальное смысловое соотношение слов-образов, передающих утонченную вязь *смещения* смыслов в словах, которые не подкрепляются их реальным содержанием. Театральность может проявляться и во внезапно запечатленном соотношении, целиком лежащем в плане «иноного» содержания или наложении смыслов.

Нередко поэтическая театральность создается языком звуковых ощущений, значимостью цвета, именованьями бытовых деталей, образностью, высшей ступенью которой является символ. В философско-художественном тексте театральность сводит знания к своеобразной языковой игре. На примерах кэрролловского Зазеркалья в работе исследуется театральность эпизодов, в основе которых лежат математические фокусы, физические качества и реальные отношения, задающие положение вещей, существующих идеальными атрибутами увлекательных парадоксов.

По Л.Кэрролу, «чтобы встретиться, нужно идти не навстречу *к кому-то*, а прочь *от кого-то*»¹⁶. В этом миг языковой игры *убегающего* смысла, некая собирательная общность, сопряженная с авторской манерой изложения, в котором проявляется языковая способность фиксировать парадоксы тождества, взаимобратимость полярностей. Общение героев присутствует не только противоречиями в смыслах, вырастающих из абсурдности описываемых ситуаций, но и высвечивает *артистизм* языковой игры в симулякре феномена театральности, сопряженной с эстетической функцией языка делать ее присутствие отсутствующим. Исследователь имеет дело с неким порядком понятийных импликаций, где отношения в предложениях, названные Ж.Делезом *сигнификацией*, предполагают отношения между посылками и заключением. Импликация — знак этих отношений, театральность — знак таких импликаций. Поэтому наличие, казалось бы, взаимоисключающих характеристик в ответах персонажей друг другу доказывает не истину, а *условие истины*.

Исследование подтвердило, что в философско-художественных текстах театральность как феномен выступает *знаком, правилом*, которое объясняется посредством ряда интерпретантов этого знака — артистизмом и игрой. Прослеживая логику присутствия и развития признаков театральности в различных жанрах и стилях художественного текста, можно увидеть, что все произрастает из некой концепции философско-культурологического осмысления театральности как феномена в бытии культуры через *мироощущения*, через смысл и внутритекстовую интерпретацию.

Во втором параграфе «Театральная и музыкальная театральность» речь идет о философско-культурологическом исследовании природы театрального и музыкального искусства, которое включает в себя невербальные способы донесения авторского замысла. Театральная театральность как спе-

¹⁶ Кэрролл Л. Алиса в зазеркалье / пересказ Л.Яхина. М.: Астраль, 2009. С.38—39.

цифическое художественное достоинство, присущее произведениям театрального искусства — проявляет себя разными оттенками смысла. Основные признаки театральности — артистизм и игра — воплощают сопричастность к ней пространственно-временных параметров представления, ключевым знаком которого выступает зрелищность.

Применение упомянутого выше метода позволяет сказать, что театральная театральность — это эстетическое (А) телосценоречезвукодвижение (Кл. сл.) в субъект-субъектных отношениях (И) или — интеллектуально-волевой вектор (И) временного континуума (Д), заполненный эстетикой телосценоречезвукодвижения (А) или — личность (источник) (S) как телосценоречезвукодвижение (Д) в ограниченном пространстве (сцене) (О) и т.д. (п. 4 таблицы).

Определения в расшифрованной блок-схеме содержат в неявном виде признаки театральности: сценичность формы спектакля или актерского исполнения, постановочность и характер образности, манеру театрального мышления (мировоззрение автора), сценическую условность и нарочитость игровых и постановочных приемов.

Если «представление» — театр, а «представляющий» — автор-актер-зритель, то в контексте формулировки театральной театральности ее можно помыслить отношением «представляющего» к «представляемому». Утверждение о том, что «представление» — есть способ бытия реальности, требует уточнения в смысле *условий* его существования. Утверждение, что «условие» предполагает «разделение реальности», возможно лишь при *адекватном отображении бытия на сцене*, исключено по определению. В театральном представлении, где зритель становится «представляющим», отсутствие зрителя влечет и отсутствие «представления». Представление без зрителя — nonsens. Представление без «представляющего» — нарушение логического требования *contradictio in adjecto* — противоречие в основании.

Театр не представляет жизнь. «Представление», ставшее зрелищем, устранило «представляющего» от «представляемого», демонстрируя тщетность усилий «Homo Ludens» представить *непредставляемость самого себя*. Разделение продиктовано тем, что «гносеологическое представление» происходит в сознании человека из зала (представляющего), а действия в театральном представлении «происходят» на сцене (представляемом). Для понимания театральной театральности как вида важно зафиксировать категорию театрального пространства-времени, отличающего сценическое представление от гносеологического. Речь не идет о смешении этих понятий единым термином, поэтому театральная театральность в «представлении» в работе рассмотрена отдельно, через диалектику сцены и зрительного зала. В гуссерлианской терминологии ситуация присутствует частью интенционального метода субъект-объектной рефлексии, в которой «представляемое» поглотило зрителя. Через игру актера зритель вводится в архитепическую матрицу смысловых отношений. Благодаря языку сценического текста он приобретает возможность замещать фонетический паттерн

«Другого» внешне исходным объектом своего реального «Я». Способом проявления театральной театральности выступает игра, «ткущая» полотно *восприятия иллюзий*. В любой референции к чему-то отличному от обозначаемого театрального представления театральность оказывается средством выражения иной реальности, в которой она предстает уже не как средство, а как *возможность*.

Музыкальная театральность предполагает два варианта: а) осмысление театральности в ситуации, когда роль музыки сводится к *музыкальному оформлению*; б) осмысление театральности *самой* музыки. Первый случай представлен музыкой, написанной специально для спектакля или для театрализованного представления. Это так называемая *служебная музыка*, сопровождающая спектакль, музыка, которая независимо от жанра, стиля и формы насыщает авторские ремарки и передает нужный «колорит эпохи», служа *фоном* театральных сцен. Музыка не в качестве фона, а специально написанная или подобранная для конкретного случая с целью раскрытия *идеи* произведения, отдельных *образов* спектакля, его эмоциональной атмосферы в целом — *условная музыка*. Наконец, *условно-оправданная музыка*, т.е. музыка, оправдывающая бытовой источник: шум дождя, стук колес, звучание инструментов и т.п. за сценой или на сцене. Особенностью театральности перечисленных типов музыки является то, что она, базируясь на *оформительском* подходе, преследует одну цель: *выразительность* спектакля. Укладываясь в концепцию режиссера, музыкальная театральность подчеркивает исключительно *сценическое*, но не *музыкальное* действие.

Второй случай представлен музыкой, театральность которой структурирует бытие «звукового события», т.е. речь идет о театральности самой музыки. *Многоголикость* звука требует эстетического и культурного осмысления. В темпоритме совокупности длений, трактуемых как сеть *бытия*, четко очерчивается поэзия «звукового события», которое структурирует процесс организации пространства. Рассмотрение его с позиций сонористики, т.е. с позиций тембровочности, когда в звуке интересна не какая-то определенная высота, а *красочность* и *насыщенность* тембра, переводят звук как бы в *другое* измерение. В подобном переводе как раз и живет театральность звука.

Изначальная «математическая выверенность высотной позиции» в «звуковысотном континууме», с одной стороны, делает звук *идеальным* по звучанию, с другой — *реальным*, ибо он укоренен в природных свойствах инструмента или голоса. Смысловое богатство музыки формируется подразумеваемым и реально слышимым. Если «музыка — безмолвный жест, ушедший в звук»¹⁷, то музыкальная театральность — это палитра тембровой окраски внутренней формы звука наряду с внешней расположенностью, порождающей многоголосие в интенциональной направленности сознания и чувственных ощущений.

¹⁷ Синцов Е.В. Орнаментально-пластическая природа музыки // Вестник КГУКИ. 2008. № 2. С.13.

Способность звука обретать спектр возможностей быть расположенным в Бытии достигается театральностью *Тишины-Звучания*. С позиций феноменологии Гуссерля, музыкальная театральность — это, прежде всего, ноззис звука, его духовное начало, которое предвывает слышимую, звучащую часть звука — нозму. Недопроявленные интенции образуют поэтическую (театральную) составляющую музыки, отражая такие универсальные закономерности, как процессуальность, соразмерность, иерархичность в приобщении человека к основам бытия. Театральность оказывается способной передавать и удерживать «множественность» смысла и чувства в музыке, позволяя называть ее формой философско-культурологического познания мира. Анализ ее как действия в предметном содержании (Д) приводит к выражению определения: эмоционально-чувственное (эстетическое) (А) звукоинструментальное (Кл. сл.) действие (рефлексия) в субъект-субъектных отношениях (И). Эмоционально-чувственный (эстетический) (А) звукоинструментальный (Кл. сл.) источник (S) и т.д. (п. 1 таблицы).

В третьем параграфе «*Политическая и правовая театральность*» исследуется специфика правового и политического вида театральности. Подчеркнем главное, что наблюдается здесь: политическая театральность представлена совокупностью театральных приемов, перенесенных на «политическую сцену», используя которую политический субъект воздействует на публику. Политическая театральность — это вид театральности в нехудожественной культуре.

Политическая театральность — это личность (S), осуществляющая действия (Д) в пространственном континууме власти (О); игровое сознание (И) политической (Д) личности (S); активные действия (И) в государственной или общественной деятельности (Д), заполняющие политическое пространство и т.д. (п. 10 таблицы). Политическая театральность — не только маска, но и искусственно навязываемая театральность. Парадоксальность не в игре, а в позиции субъекта, творящего как разумное, так и абсурдное в лакуне бытия. У профессиональных политиков выявляется то общее, что делает их похожими подчас на делезовский нонсенс. Театральность способов инсценирования политических действий имеет целью завоевание, удержание, изменение либо использование политической власти, политической системы.

Политическая театральность в любое время, в любой стране есть предвестник феномена политической утопии и самообмана в идеалистических, неосуществимых ожиданиях и надеждах найти социальную систему, где царят гармония, счастье и равенство; она есть один из способов объективизации *воображаемого* в культуре, доказывающего, что ни одна идеология не способна решить все проблемы человека. Политическая театральность позволяет рассматривать политику в качестве политической игры с использованием манипулятивных технологий, основанных на театральных методах и приемах, отличающихся высокой степенью персонализации и способности политических акторов к театрализации.

Правовая театральность наиболее характерна для действенной части правовой реальности, названной правосудием, в котором четко различимы два аспекта: собственно юридический (отправление правосудия) и социоправовой (сфера, где правосудие выступает фактором социальной жизни). Правосудие — это одновременно жизненная необходимость и несбыточная мечта. Если правосудие не способно возвысится над обстоятельствами, оно перестает быть самим собой. Очевидность утверждения того, что консенсус, обретённый через обсуждение, должен быть основан на идентичных доводах, равным образом убедительных для каждой из сторон, получил философское обоснование. Ю.Хабермас, признавая автономность и суверенность «Другого», реализуемую в «контексте философии мультикультурализма», развивает проблему сосуществования с «Другим» и ставит ее на новый уровень¹⁸. Эпистемологически можно говорить о «многослойности» единого «Я»: «рефлексирующего» и «рефлексируемого», «подлинного Я» и «социального Я». Это доказывает, что правосудие имеет цель изменить позицию «Другого» и утвердить «свою». Театральность же в этом смысле нивелирует потребности в индивидуальной и групповой свободе. Поэтому один из основных модусов театральности в праве заключается в том, что театральность мыслится как деятельность и язык, как посредник между бытием и «правовым разумом».

Театральность коммуникативной среды правосудия как части правовой среды проявляется: в объективных условиях, при которых участники правового спора могут воздействовать на получателя информации; в имеющихся языковых, культурных, психологических, логических и прочих возможностях коммуникативной компетентности. Следовательно, правовая театральность — это пространственный континуум (O), заполненный законоприменительной практикой (Д) личности (S); мастерство (A) правоприменяющей (Д) личности (S); пространственный континуум (O), заполненный (Д) правовым мастерством (A) и т.д. (п. 9 таблицы).

Четвертый параграф «Театральность в живописи, танце, архитектуре и кино» посвящен театральности, предстающей в искусстве и архитектуре средством и возможностью.

Театральность в живописи — это: эмоционально-чувственное (A) изображение (Д) по правилам светотени, пропорции и перспективы (И); Личность (S), заполняющая (Д) пространственный континуум светотенью, пропорцией, перспективой (O); Игровое сознание (И) изображающего (рисующего) (Д) художника (S) и т.д. (п. 6 таблицы).

Театральность в живописи *конструирующая*, поскольку связана со смысловым значением цвета, создаваемого триединством его ключевых признаков: *светотенью, пропорцией и перспективой*. В живописи театральность не просто *сообщает* о ее сущем, но *схватывает* сущее в самом бытии живописи-

¹⁸ Волкова Т.П. Проблема мультикультурализма в философии Ю.Хабермаса // Вестник МГТУ. 2006. Т.9, № 1. С.21.

си. Глубина и игра света, образуя *светотень*, насыщает цвет, рождая мироощущение *неожиданности* и моментальной *явленности* *артистического*, эстетико-эмоционального жеста в театральности, оставаясь при этом недосказанной, ибо инспирирована своеобразным вариантом скрытого чувства. *Пропорция* в изобразительном искусстве создает условия *демонстрации* некого Другого, она есть своеобразное *предразмежение* в пространстве возможной его демонстрации. Демонстрация существует как *инаковость места*, пропорция же демонстрирует нечто Другое *демонстрацией себя*. Перспектива в живописи, не «замешая» внешнюю реальность, а репрезентируя свою собственную, играет роль некой ортогональной проекции мировоззрения художника и зрителя. Условность и совмещения на одной плоскости, знаковые особенности представляемого на полотне в зависимости от ракурса определяют видимую конфигурацию воспринимаемого.

Архитектура, как и театр, есть средство воздействия на человека. В отличие от живописи, архитектура основана на *рациональной* перспективе. Театральность в ней определяется смысловым значением пространственно-временных принципов: «уходом от стереотипа», «эпатажем» и «сценарностью», которые связаны с *отрицанием нормативности*, рассмотрением известного в новом *необычном* контексте, открытым *нарушением* норм и правил в трансляции архитектурных форм, что *провоцирует* интерпретацию форм архитектурного продукта, становясь *зрелищным событием*. Принцип *сценарности* сводится в архитектуре к определенному алгоритму развития архитектурного пространства, находясь в котором человек подобен актеру, который воспринимает обстановку как декорацию для своих реплик и жестов. Театральность как феномен *бытия* культуры по-своему формирует архитектуру человеческого поселения, проясняя генетическую связь культурной игры, воплощающейся в конкретных формах — дизайне градостроительства, сценарности общественно-политических действий, карнавализации бытия, организации досуга. В архитектурной театральности устанавливается зависимость между техникой возведения конструкции и ее эстетическими характеристиками.

Итак, архитектурная театральность — это мастерство и эстетика (А) возводимого и изготавливаемого (Д) субъектом (S); личность (S), возводящая конструкции и изготавливающая материалы (Д) в пространственном континууме (О); игровое сознание (И) способной к архитектурной деятельности (Д) личности (S) и т.д. (п. 7 таблицы). В «архитектурной театральности» мы имеем реальный пример прогностической функции концепции феномена театральности, когда определение формы и нахождение элементов, составляющих эту форму, должны будут удовлетворять таким эстетическим требованиям, как композиционное равновесие, ритм, пропорция, линии и т.д., которых в архитектуре великое множество.

Театральность в танце (балетном спектакле) определена космогонической сущностью (созидания и разрушения) интегральных величин: лексики танца, рисунка и архитектоники танцевальных композиций (траектории

движений и ориентации поз), различных уровней бинарных оппозиций в рамках образов-знаков, образов-функций, атрибутикой современного театра (музыкой, сценографией). Бытие балета — движение. Оно неразделимо и формирует суть балетных *превращений*. В балете условность представляемого через преднамеренную деконструкцию взаимодействия рисунка и композиции танца с силовыми линиями и в точках покоя приводит к «детерминированному хаосу».

Театральность в балете напоминает, что ни «язык тела», ни «язык сознания» не могут быть автономными и конкурирующими, взаимоисключающими понятиями для описания опыта, что и тот и другой языки вполне продуктивны и обязательны. Подобная целость закреплена в экзистенции, осуществляемой экзистенциалами, которые выражают в балете не «что», а «как», чем, собственно, и определяется экзистенциально опытный характер балетного спектакля в целом. Что касается театральности балета как бытийной конституции его *вот-бытия* (Dasein), то по отношению к феноменологии сознания ее можно помыслить модифицированным ракурсом рассмотрения представляемого, выявляя способность последнего *быть-целым*. Иначе говоря, балетная театральность — это исследовательское «как», которое связывает танец с проблемой выявления его способности быть уже «что».

Театральность балета: эстетическое (А) телозвукодвижение (Д) по правилам хореографии (И); пространственно-временной континуум (О), заполненный (Д) по правилам телозвукодвижения (И); источник (S) телозвукодвигательный (Д) эстетики (А) и т.д. (п. 3 таблицы). Театральность в балете, провозглашая «игровой» эстетический опыт и философскую рефлексию, отсылает зрителя к человеческой природе балетной логики.

Театральность в кинематографе связана с особенностью психики актера, относительным доминированием Id над Ego и Super Ego, смысловым значением энтропии (Э) — мерой рассеивания его психической энергии в рамках некоего допущения артистической жертвенности. Театральность субъективирует «Я» актера флером неясности, подчеркивая процедурой киносъема момент *разрыва*, момент особой дистанции в отношениях «Я-актера» и «Ты-зрителя». Выражая радикальную «другость» иного, она представляет, показывает, означает ту интегрирующую силу, то нарастание порядка в кинобытии, которое оказывается незавершенным.

Кинематографическая театральность — это субъект (S) в возможностях неограниченного пространства (глубине кадра) (Д) пространственно-временного континуума (О); эстетическое (А) кадротелоречезвукодвижение (Д) в пространстве временного континуума (О); действия по правилам (И) глубины кадра (Д) в пространственном континууме (О) и т.д. (п. 5 таблицы).

Пятый параграф «Театральность повседневности» посвящен исследованию попытки человека конструировать самого себя, *компенсируя* собственную *несамодостаточность*. Жизнь конкретного индивида протекает в иной форме свободы, нежели жизнь его окружения, в другом ритме и других структурах. Театральность в повседневной жизни — это присутствие в ней

двух ее основных признаков: артистизма и игры, с помощью которых человек выражает действительность и мнимость. Ежедневное «играние ролей» формирует определенный стиль поведения, который человек отождествляет / не отождествляет с самим собой. Театральность повседневности — это выразительное качество (А) ежедневной модели поведения (Д) по правилам игры (И); игровое сознание (И) ежедневного проявления себя (Д) в эстетике речи, внешности и говорения о себе (А); личность (S) в ежедневном проявлении себя (Д) в субъект-субъектных отношениях (И), а также выразительное (А) ежедневное проявление себя в речи, внешности, окружении (Кл. сл.) в пространственном континууме (О) и т.д. (п. 11 таблицы).

Театральность повседневной жизни — это всегда актуальная игра живого исполнения, которая может разворачиваться где и когда угодно. Признано, что наряду с «ролевой детской игрой», «практикуемая в социуме ритуальность» и «формы поведения, подчиненные этикету», также существуют в рамках «спонтанно-бессознательной театральности» и реализуются через общую демонстративность поведения¹⁹. Театральность в данном случае может пониматься как внесение некоторой меры *условности* в повседневную жизнь. Человек интуитивно ищет *образ роли*, ту оригинальную театральность, с помощью которой обеспечивается его воплощение в повседневной жизни. Личность в бытийной театральности «доорганизовывает себя»²⁰. Театральность в повседневной жизни во многом связана с *неопределенностью и непредсказуемостью* самой повседневности. Подобная *уязвимость* рождает образ как средство защиты из опасения оказаться непонятым, отторгнутым, не принятым «за своего». Отсюда демонстрация «Я» в двух вариациях: «Я не такой как все» или «Я такой же как и вы. Я — свой». В обоих случаях демонстрируется театральность Образа, предпринимается *попытка перевести* свое существование из объективного мира в мир неких правил.

В **заключении** подводятся итоги исследования и делаются выводы. Исследование театральности как феномена в бытии культуры показало, что:

- театральность есть целостная, неразрозненная предметная область, позволяющая определять ее в качестве нового, монистического направления в теории и философии культуры; выявилась общая концепция театральности, которая включила основные ее понятия, виды, функции и признаки, утверждения (постулаты) и термины;
- театральность обладает целостной морфологией, в качестве основных, базовых элементов которой выступают артистизм и игра; существовавшая недостаточность аналитики структурного содержания феномена театральности

¹⁹ Андреева И.М. Взаимосвязь театра и театрализованного сознания в социуме: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Краснодар, 2006. С.9.

²⁰ Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988. С.159.

сти побудила обнаружить, исследовать и выразить теоретический конструкт театральности как в редуцированной, так и развернутой его форме;

- театральность есть сложный феномен, элементная структура которого изначально задана прагматическим отношением субъекта к тому, что находится за его пределами; учет нефиксированных компонентов театральности более четко проявляет ее исходную модель для всех ее видов и форм;

- каждый вид феномена театральности генерирует собственную систему значений, восходящих к глубинным философским рефлексиям;

- театральность как феномен в бытии культуры, задавая характер символичности, является модусом действия, а не только средством передачи информации, проявляющимся в каждом виде театральности по-разному;

- продуктивность исходной (редуцированной и развернутой) концептуальной модели театральности обнаруживает себя в соотношении с междисциплинарными понятиями, используемыми в философии, психологии, культурологии, логике и т.д.;

- определен вектор в исследовании целостного философско-культурологического направления, имеющего своим предметом процессы, связанные с осмыслением перспективы исследования художественной / нехудожественной культуры.

По теме диссертации опубликованы следующие работы.

Монографии

1. Тазетдинова, Р.Р. Философско-культурологический аспект режиссерской репрезентации художественного текста / Р.Р.Тазетдинова. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2010. — 188 с. (10,93 п.л.).

2. Тазетдинова, Р.Р. Театральность в контексте научных представлений / Р.Р.Тазетдинова. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2011. — 300 с. (24,4 п.л.).

3. Тазетдинова, Р.Р. Театральность как способ бытия игрового мира и артистизма / Р.Р.Тазетдинова. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2013. — 226 с. (13,4 п.л.).

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. Тазетдинова, Р.Р. Культурологический аспект феномена режиссерского образа / Р.Р.Тазетдинова // Вестник МГУКИ. — 2008. — № 2. — С.299—301 (0,3 п.л.).

2. Тазетдинова, Р.Р. Опыт философско-культурологического осмысления абсурда / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Самарского гос. ун-та. — 2008. — № 4 (63). — С.343—349 (0,61 п.л.).

3. Тазетдинова, Р.Р. К вопросу о герменевтике терминов «означающее» и «означающее» / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Оренбургского гос. ун-та. — 2008. — № 5 (86). — С.38—41 (0,5 п.л.).

4. Тазетдинова, Р.Р. К вопросу о хромотопичности художественного пространства-времени / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Вятского ГГУ. — 2010. —

№ (4). — С. 33—39. (0,81 п.л.). — (Сер. Философия и социология; культурология).

5. Тазетдинова, Р.Р. Антиномия и логика феномена артистизма / Р.Р.Тазетдинова // Вестник МГУКИ. — 2010. — № 5. — С.52—58 (0,81 п.л.).

6. Тазетдинова, Р.Р. К определению понятия «театральность» как универсальном свойстве культуры / Р.Р.Тазетдинова // Вестник БГУ. — 2010. — Вып. 14. — С.215—219 (0,6 п.л.). — (Сер. Философия, социология, политология, культурология).

7. Тазетдинова, Р.Р. К проблеме логико-философского анализа «презентационной эмоциогенности» / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Тамбовского университета. — 2011. — Вып. 6 (98). — С.147—152 (0,71 п.л.). — (Сер. Гуманитарные науки).

8. Тазетдинова, Р.Р. Философские основания феномена «театральность повседневной жизни» / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Вятского ГГУ. — 2011. — № 2 (1). — С.15—19 (0,6 п.л.). — (Сер. Философия и социология; культурология).

9. Тазетдинова, Р.Р. Игра как знак сопричастности субъекта бытию / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2011. — № 2. — С.8—12 (0,52 п.л.).

10. Тазетдинова, Р.Р. Темпоральность как ретенция бытия в философской рефлексии пространства и времени / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2011. — №4. — С.4—7 (0,51 п.л.).

11. Тазетдинова, Р.Р. Смысловые приоритеты философской рефлексии философом нефилософских и философских текстов / Р.Р.Тазетдинова // Ученые записки Казанского университета. — 2012. — Т.154, кн.1. — С.180—187 (0,7 п.л.). — (Сер. Гуманитарные науки).

12. Тазетдинова, Р.Р. Театральность справедливости в пространстве самодовлеющего блага / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 20. — С.14—18 (0,6 п.л.).

13. Тазетдинова, Р. Р. Кантовские «противоречия», или еще раз о философии театральности / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. — 2013. — № 22. — Ч.2. — С.172—177 (0,7 п.л.).

14. Тазетдинова, Р.Р. О театральности платоновских суждений об идее как предпосылке аристотелевской логики / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КазГУКИ. — 2013. — № 2. — С.15—20 (0,6 п.л.).

Публикации в других научных изданиях

1. Тазетдинова, Р.Р. Логико-философский подход к возможному пониманию дуэли между Тузенбахом и Соленым (драма А.П.Чехова «Три сестры») / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2007. — №1. — С.22—33 (1,4 п.л.).

2. Тазетдинова, Р.Р. Теоретические предпосылки «понимания» в режиссерском исследовании художественного текста / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ — 2007. — № 1. — С.61—68 (0,93 п.л.).

3. Тазетдинова, Р.Р. Театральное пристрастие режиссерского анализа драматургического произведения / Р.Р.Тазетдинова // Карим Тинчурин и татарское искусство: материалы Всерос. науч.-практ. конф. — г. Казань, 2007. — С.171—177 (0,40 п.л.).

4. Тазетдинова, Р.Р. Интерпретация художественных образов как составная часть режиссерского анализа литературного первоисточника / Р.Р.Тазетдинова // Вестник Татарского гос. гуманитарно-педагогического университета. — 2007. — № 4 (11). — С.85—88 (0,46 п.л.).

5. Тазетдинова, Р.Р. Некоторые подходы к исследованию проблемы текста абсурда Сэмюэля Беккета. Культурологический аспект / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2007 (специальный выпуск). — С.117—127 (1,3 п.л.).

6. Тазетдинова, Р.Р. Режиссерский образ как сотворчество аналитики и психологии / Р.Р.Тазетдинова // Культурологические штудии: ежегодник науч. ст.; Чебоксары. — 2008. — Вып. 2. — С.107—110 (0,46 п.л.).

7. Тазетдинова, Р.Р. Философские предпосылки возникновения феномена театральности (экзистенциальный аспект) / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2009. — № 1. — С.71—75 (0,6 п.л.).

8. Тазетдинова, Р.Р. Феномен театральности в коммуникативном пространстве / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2009. — №2. — С.38—41 (0,46 п.л.).

9. Тазетдинова, Р.Р. Философские предпосылки возникновения феномена театральности (феноменологический и герменевтический аспекты) / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2009. — №3. — С.142—146 (0,58 п.л.).

10. Тазетдинова, Р.Р. К вопросу о роли «Иного» в культуре постмодернистских игр / Р.Р.Тазетдинова // Тюрко-славянский диалог культур и цивилизаций: история и современность: материалы Междунар. науч. конгр., посвящ. 40-летию КГУКИ, 9—10 ноября 2009 г.: в 2 ч. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2009. — Ч.1. — С.64—66 (0,34 п.л.).

11. Тазетдинова, Р.Р. Психологическая природа театральности / Р.Р.Тазетдинова // Тюрко-славянский диалог культур и цивилизаций: история и современность: материалы Междунар. науч. конгр., посвящ. 40-летию КГУКИ, 9—10 нояб. 2009 г.: в 2 ч. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2009. — Ч.1. — С.66—67 (0,23 п.л.).

12. Тазетдинова, Р.Р. К вопросу о теории режиссерского изучения текста (философско-культурологический аспект особенностей) / Р.Р.Тазетдинова // Миф — фольклор — литература: теория и практика изучения: материалы Междунар. науч. заочной конф. — Караганда: Центр гуманитарных исследований, 2009. — С.176—180 (0,30 п.л.).

13. Тазетдинова, Р.Р. Театральность как базовый статус ценностей культуры / Р.Р.Тазетдинова // Проблемы культурной идентичности в глобализирующемся обществе: сб. науч. ст. / отв. ред. Г.Н.Степаненко. — Казань: Казан. гос. ун-т, 2009. — С.77—80 (0,23 п.л.).

14. Тазетдинова, Р.Р. Литературный текст как объект исследования (философско-театроведческий подход) / Р.Р.Тазетдинова // Знаменские чтения: материалы II Всерос. науч.-практ. конф. с международным участием (Тобольск, 22—23 окт. 2009 г.). — Тобольск: ТГСПА им. Д.И.Менделеева, 2009. — С.17—19 (0,42 п.л.).

15. Тазетдинова, Р.Р. О культуре как горизонте ценностей / Р.Р.Тазетдинова // Традиции и современная ситуация в области образования и культуры народов России и стран ближнего зарубежья: сб. ст. II Всерос. науч.-практ. конф., 29 окт. 2009 г. / отв. ред. Л.Ф.Балина [и др.]. — Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2009. — С.73—75 (0,37 п.л.).

16. Тазетдинова, Р.Р. Хаосогенная природа зарождения творчества / Р.Р.Тазетдинова // Проблемы самоорганизации в сфере культуры и искусств. Методология синергетического подхода к изучению социокультурных процессов и явлений: сб. докл. участников Всерос. науч.-практ. конф. (Белгород, 9—10 окт. 2009 г.) / под ред. П.Е.Решетникова. — Белгород: БГИКИ, 2009. — Ч.1. — С.97—103 (0,40 п.л.).

17. Тазетдинова, Р.Р. Синергетика в осмыслении феномена театральности / Р.Р.Тазетдинова // Проблемы самоорганизации в сфере культуры и искусств: сб. докл. участников Всерос. науч.-практ. конф. (Белгород, 9—10 окт. 2009 г.) / под ред. П.Е.Решетникова. — Белгород: БГИКИ, 2009. — Ч.1. — С.127—132 (0,34 п.л.).

18. Тазетдинова, Р.Р. Глобализация культуры: плюсы со знаком минус / Р.Р.Тазетдинова // Глобализация. Глобалистика. Потенциалы и перспективы России в глобальном мире: XIII Вавиловские чтения: материалы постоянно действующей Всерос. междисциплинарной науч. конф. с международным участием: в 2 ч. / под общ. ред. проф. В.П.Шалаева. — Йошкар-Ола: Марийский гос. техн. ун-т, 2010. — Ч.1. — С.64—67 (0,23 п.л.).

19. Тазетдинова, Р.Р. Театральность как категория феномена искусства в культурно-образовательном пространстве / Р.Р.Тазетдинова // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве России: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 26—27 мая 2009 г.): в 2 ч. / отв. ред. Л.А.Рапацкая. — М.: РИЦ МГУ им. М.А.Шолохова, 2009. — Ч.2. — С. 208—214 (0,43 п.л.).

20. Тазетдинова, Р.Р. Поэтика театральности в творчестве М.Салимжанова / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2010. — № 3. — С.14—16 (0,34 п.л.).

21. Тазетдинова, Р.Р. Режиссерское исследование образов пространства в произведениях А.П.Чехова / Р.Р.Тазетдинова // А.П.Чехов и мировая культура: сб. материалов Междунар. науч. конф., 1—4 окт. 2009 г. — Ростов н/Д.: НМЦ «ЛОГОС», 2010. — С. 169—176 (0,46 п.л.).

22. Тазетдинова, Р.Р. Театральное пространство: философско-культурологический аспект / Р.Р.Тазетдинова // Культура и образование как фактор развития региона: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. (14—15 окт.

2009 г.) / отв. ред. В.М.Кашлач. — Ишим: Изд-во ИГПИ им.П.Ершова, 2009. — С.50—52 (0,34 п.л.).

23. Тазетдинова, Р.Р. Инновационные возможности феномена театральности в образовательном векторе / Р.Р.Тазетдинова // Социально-интеграционный потенциал национальной культуры, искусства, туризма в условиях модернизации российского общества: материалы Междунар. науч. конф., 20 апр. 2010 г.: в 2 ч. / сост. Р.М.Валеев; науч. ред. Р.Р.Юсупов; Каз. гос. ун-т культуры и искусств. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2010. — Ч.II. — С.206—209 (0,5 п.л.).

24. Тазетдинова, Р.Р. Парадоксы театральности игровых шоу / Р.Р.Тазетдинова // Культурно-образовательное пространство региона: стратегии и практики / сост. Р.З.Богоудинова; материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Казань, 20—23 апр. 2010 г.). — Казань: Казан. гос. ун-т. — С.98—103 (0,35 п.л.).

25. Тазетдинова, Р.Р. Психологические предпосылки особенности игры феномена политической театральности / Р.Р.Тазетдинова // Актуальные проблемы филологии, истории и культурологии: межвуз. сб. науч. работ. — Тобольск: ТГСП им. Д.И.Менделеева, 2010. — Вып. V. — С.21—25 (0,35 п.л.).

26. Тазетдинова, Р.Р. Имидж как слабый отблеск намека на артистизм / Р.Р.Тазетдинова // Вестник КГУКИ. — 2010. — № 1. — С.14—17 (0,46 п.л.).

27. Тазетдинова, Р.Р. Логико-философское осмысление текста абсурда / Р.Р.Тазетдинова // Человек—Общество—Культура (по материалам 46-х Евсевьевских чтений): межвузов. сб. науч. тр. / редкол.: Г.Г.Зейналов (отв. ред.) [и др.]; Мордов. гос. пед. ин-т. — Саранск, 2010. — С. 81—85 (0,35 п.л.).

28. Тазетдинова, Р.Р. Театральная ментальность в топонимике Казани / Р.Р.Тазетдинова // Казань на перекрестке эпох и культур: сб. науч. ст. / сост. и науч. ред. Л.В.Карцева. — Казань: КГУКИ, 2011. — С.76—81 (0,35 п.л.).

29. Тазетдинова, Р.Р. Гуманизм как критерий развития культуры в современном глобализирующемся пространстве / Р.Р.Тазетдинова // Культура мира на современном этапе: материалы Респ. науч.-практ. конф. (28 апр. 2011 г.) — Уфа: Ваганат, 2011. — С.286—291 (0,35 п.л.).

30. Тазетдинова, Р.Р. Театральность в трагедии Софокла «Эдип-царь» (к методологии вопроса) / Р.Р.Тазетдинова // Актуальные проблемы филологии, истории и культурологии: межвуз. сб. науч. работ. — Тобольск: ТГСП им. Д.И.Менделеева, 2011. — Вып. VI. — С.16—21 (0,4 п.л.).

31. Тазетдинова, Р.Р. К понятию традиции в философии культуры / Р.Р.Тазетдинова // Непрерывное социокультурное образование в современном российском обществе: материалы Всерос. науч.-практ. конф. молодых ученых, аспирантов и соискателей; Орел, 14—16 февр. 2011 г. / Орловский гос. ин-т искусств и культуры; науч. ред. Н.А.Паршиков. — Орел, 2011. — С.175—179 (0,52 п.л.).

32. Тазетдинова, Р.Р. Философские основания темпорального континуума в культуре / Р.Р.Тазетдинова // Social science (Общественные науки. Всерос.

науч. журн.). — 2011. — № 4. — М.: Изд-во МИИ «Наука». — С.32—39 (0,5 п.л.).

33. Тазетдинова, Р.Р. Театральное пристрастие в аналитике драматургического текста (пьеса А.Строганова «Сумерки почтальона») / Р.Р.Тазетдинова // Современная российская и немецкая драма и театр: сб. ст. и материалов Междунар. науч. конф. (7—9 окт. 2010 г.). — Казань: РИЦ, 2011. — С.161—172 (0,64 п.л.).

34. Тазетдинова, Р.Р. Пространство и время в контексте бытия культуры / Р.Р.Тазетдинова // Актуальные проблемы российской философии: межвуз. сб. науч. тр. (по материалам Всерос. науч. конф., Пермь, 29—30 сент. 2011 г.): в 2 т. / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2011. — Т.1. — С.178—184 (0,41 п.л.).

35. Тазетдинова, Р.Р. К проблеме осмысления феномена театральности / Р.Р.Тазетдинова // Актуальные проблемы искусствоведения, филологии и культурологии: материалы Междунар. заочной науч.-практ. конф. (18 янв. 2012 г.). — Новосибирск: ЭКОР-книга, 2012. — Ч.1. — С.33—37 (0,3 п.л.).

36. Тазетдинова, Р.Р. Культурное событие как частный случай театральности культурного процесса / Р.Р.Тазетдинова // Вопросы социологии, истории и философии: материалы Междунар. заочной науч.-практ. конф. (31 янв. 2012 г.). — Новосибирск: ЭКОР-книга, 2012. — С.34—39 (0,35 п.л.).

37. Тазетдинова, Р.Р. К проблеме театральности и одиночества в самоидентификации человека в культуре / Р.Р.Тазетдинова // Общество, культура, личность. Актуальные проблемы социально-гуманитарного знания: материалы II Междунар. науч.-практ. конф., 5—6 февр. 2012 г. — Пенза; Витебск: НИЦ «Семиосфера», 2012. — С.84—87 (0,25 п.л.).

38. Тазетдинова, Р.Р. Античная театральность в раннегреческой спекулятивной мысли / Р.Р.Тазетдинова // Философия в современном мире: материалы I Междунар. науч.-практ. конф. (28 янв. 2012 г.): сб. науч. тр. — М.: Изд-во «Перо», 2012. — С.16—20 (0,35 п.л.).

Подписано в печать 26.09.2013. Формат 60×84¹/₁₆.
Тираж 120 экз. Заказ 13-173.
Отдел оперативной полиграфии ГАУ «РМБИЦ».
420059 Казань, ул. Хади Такташа, 125